

---

# Entre dos fines de siglo: transformaciones de la modernidad

---

J. CASALS

## I. EXPERIENCIA DEL TIEMPO Y ESPACIO DE LA VIDA

Nuestra experiencia del tiempo no discurre de modo uniforme sino segmentada por hitos o referencias simbólicas. Así, más o menos, inicié las Jornadas «Entre dos fines de siglo»; y la idea fue retomada por la profesora Assumpta Basses cuando, al presentar a la primera conferenciante, Giulia Colaizzi, actualmente profesora en la Universidad de Valencia, resaltó la importancia que podían tener ciertos momentos en el curso de una vida, como en su caso lo habían tenido los vinculados al descubrimiento del feminismo. Naturalmente esas palabras se podían tomar como meros prolegómenos; pero en ellas también podían entreverse algunos elementos significativos respecto al origen de las Jornadas y a su contenido.

El primero es la determinación de la referencia. ¿Por qué ese *limes* finisecular? ¿De qué siglo y de qué final hablamos? ¿Qué tienen de particular los fines de siglo? En un libro que examinaba el siglo XIX desde una posición comparable a la nuestra respecto al XX, Albert Robida ofrecía la respuesta tópica: «casi todos los siglos terminan mal, y el nuestro parece seguir la norma»<sup>1</sup>. Nosotros mismos, también en la jornada inaugural, hicimos un cierto uso humorístico de esa idea al aludir a los momentos apocalípticos vividos una semana antes, cuando supimos que en ese día no estaría presente el conferenciante anunciado, Jean Clair. Y de hecho, la idea de crisis asociada a la de un final (de siglo, de milenio: de ciclo) cuenta con un respaldo histórico considerable. Nada más fácil que traer a colación momentos turbulentos en los que muere un siglo y, con él, también un mundo. Pero sería igualmente fácil relativizar esos momentos de *scadenza* confrontando diversas tradiciones o calendarios<sup>2</sup>. Obviamente, no estamos ante el cumplimiento de una fatalidad natural o escatológica, sino ante un recurrente modo de construcción, de narración, de fijación de la memoria. Y aquí —en el mismo hecho de

---

<sup>1</sup> Cit. por E. Weber en *Francia fin de siglo*, Debate, Madrid, 1989, p. 93. También Huysmans en *Là Bas* escribe: «todos los fines de siglo se parecen. Todos son turbios y vacilantes...».

<sup>2</sup> Sobre la idea de *scadenza* (vencimiento de un plazo) en relación con las *cadenze* o ritmos históricos, cf. CALABRESE, O., *Mille di questi anni*, Laterza, Bari, 1991.



De la aprehensión del ser a la deriva en el flujo del devenir. Fig. 1: *La nature se dévoilant devant la science*, escultura en el acceso a la Facultad de Medicina de París. Fig. 2: óleo de G. Klimt para un plafón de la Universidad de Medicina de Viena.

parámetros del discurso». «Somos hablados por las tecnologías sociales», advierte. Y con ello confirma la sospecha nietzscheniana de que decir «yo pienso» es mucho y de que incluso «decir “eso piensa” es demasiado». Asimismo Mahler se preguntaba: «¿Qué piensa en nosotros?», hasta llegar a constatar que «en realidad no se compone sino que se es compuesto». Y Heidegger ratificará: «el hombre actúa como si fuese el creador y el dueño del lenguaje, cuando ocurre lo contrario (...). Pues de hecho es el lenguaje el que habla».

Lo mismo encontramos en una secuencia que va de Wittgenstein a un sobrino lejano suyo, al que yo cité para reafirmar el antiesencialismo de Colaizzi explicando que uno de los padres de la «estructura electrónica» de que ella había hablado proponía sustituir el concepto «ser humano» por el de «devenir humano». Se trata del matemático y biofísico Heinz von Foerster, que ya en un congreso de 1959 sobre cibernética y termodinámica afirmaba que no existen sistemas de autoorganización aislados y con ello decía definitivamente adiós a la doble concepción de un sujeto monológico y un objeto independiente. Anteriormente el padre de la cibernética, Norbert Wiener, había presentado ya el mundo como una «miríada de mensajes útiles», tendiendo a sustituir la idea de sustancia por la de proceso y la de causalidad por la de interacción; pero precisamente porque partía del reconocimiento del azar entrópico, Wiener ofrecía como contrapartida la

posibilidad de estabilizar sistemas locales organizados según una regulación homeostática; y así la llamada «primera cibernética» se centró en la tentativa de organizar el flujo comunicativo según procesos de entrada (*input*) y salida (*output*) autocontrolados desde el propio sistema. Sin embargo, en los años 60 la atención tendió a desplazarse de esa estabilidad autorregulada a las relaciones de cambio y desviación, lo que dio lugar a la llamada «segunda cibernética», así como a múltiples perspectivas de desarrollo y ampliación del contexto sistémico hasta convertir sus nociones básicas en metáforas casi universales. Y aquí es donde se sitúa el giro de Von Foerster hacia una «cibernética de segundo orden», no referida ya a los sistemas observados sino a los sistemas observantes (*observing systems*): «Suele sostenerse que el lenguaje es la representación del mundo. Yo más bien querría sugerir lo contrario: que el mundo es una imagen del lenguaje. El lenguaje viene primero» —afirma Foerster. Y también, por otro lado: «un sistema autoorganizador es un sistema que debe trabajar para construir y reconstruir su autonomía y que por tanto dilapida energía», la cual —conforme al segundo principio de la termodinámica— sólo puede extraer «de fuera de sí, es decir, de su eco-sistema». Conforme a esta doble visión, dependemos del medio para alcanzar nuestra autonomía, debemos abrirnos al mundo —y con él al azar y la incertidumbre— para hacerlo propio; y sin embargo, no podemos dejar de ordenar y relacionar lo que recibimos desde nuestra capacidad autónoma de renovación: desde los procesos del cuerpo y del lenguaje.

La justificación de esta paradoja es el *Prinzip der Undifferenzierten Codierung* o «Principio de codificación indiferenciada», según el cual las reacciones de las células nerviosas indican «cuánto» pero no «qué»; o sea, nada permite diferenciar cualitativamente una señal «visual» de otra enviada por otra parte del organismo capaz de esta función, y por consiguiente tal diferencia no es dada por el «mundo exterior» sino que es «interna»: sólo desde dentro podemos contemplar articuladamente (o computar: *putare* con). Como explica detalladamente Von Foerster en *Construyendo una realidad*, la información se coordina y autorregula en descripciones computadas en determinados planos neuronales que siguen siendo elaboradas en planos superiores, de modo que no sólo se computan tales operaciones sino también su propia organización; y así, recursivamente, esos circuitos entrelazan lo que aparecía como separado o jerarquizado —lo cuantitativo y lo abstracto, las propiedades de lo observado y las del observador...—, sin abocar nunca a una descripción definitiva o a una representación pura, sino sólo a imágenes de imágenes de imágenes...: a una sucesión de «niveles de realidad» o planos de significado que se apoyan entre sí y que no tienen otro fundamento que esa mutua articulación y correlación. Ello hace que lo que experimentamos sea *nuestro* mundo, limitado por nuestro lenguaje y por nuestras creencias y conocimientos, pero también incesantemente construido y enriquecido por lo mismo<sup>4</sup>. Nuestra vida es ese ir «dando vueltas y más vueltas» en busca del sen-

<sup>4</sup> Cf. sobre todo «Construyendo la realidad» en la compilación de P. Watzlawick *La realidad inventada*, Gedisa, Barcelona, 1995. Otros textos traducidos de H. Von Foerster son *Las semi-*

tido: siempre en el camino. Y tal es, en fin, nuestro dominio cognitivo o ámbito configurador de la experiencia: una organización que se hace y deshace continuamente y que reposa sólo sobre esa interacción estructuradora, en un entrecruzamiento de planos y círculos que se abren y cierran como un bucle y que nos incluyen como en una sucesión de espejos, que nos hacen partícipes en infinitos procesos reflexivos.

Esta tensión oscilante entre la irrupción de variables y la aspiración a un ajuste immanente marca el desarrollo de la ciencia y el arte en todo este siglo –pero sobre todo en su primer tercio, que es cuando, según convinimos en la conferencia de Catherine Millet, parece llegarse al cumplimiento del proceso de renovación. También en la ciencia es en los años veinte y treinta cuando se sistematizan y popularizan las nuevas teorías, tanto en libros de divulgación escritos por los propios científicos (así *La imagen del mundo en la nueva física*, de Max Planck, con diez ediciones entre 1929 y 1947, o *Cambios en las bases de la ciencia*, de Werner Heisenberg, publicado en 1935), cuanto en textos más filosóficos como *El nuevo espíritu científico*, de Gaston Bachelard, o *El panorama científico*, de Bertrand Russell, ambos de 1934. Así, Planck y Heisenberg –éste de modo más radical– muestran que la teoría cuántica no sólo ha introducido la discontinuidad y la indeterminación en el universo «sin saltos» de Leibniz y Newton, cuyo «orden general» intentó fundamentar Kant con una categorización apriorística que también salta hecha pedazos, sino que asimismo ha aportado una constante reguladora –el *quantum* de acción elemental–, así como una posibilidad de articulación con otras teorías –como la de la relatividad– u otros sistemas conceptuales –como el de la química. Bachelard recoge aspectos de este sistema químico, como la organización estructural de elementos o el desarrollo de la técnica de la síntesis, para presentar una nueva racionalidad operativa que tiende a sustituir el realismo sustancialista por una apertura a lo plurívoco, lo posible y lo complementario. E incluso Russell –frente a cuya tentativa de resolver las paradojas eliminando la autorreferencialidad se yerguen las nuevas paradojas de Gödel y, luego, de Von Foerster– asume que la unidad y el orden sólo se dan en el universo de modo breve y accidental, siendo el hombre, con sus construcciones teórico-prácticas, el que le imprime la coherencia que necesita para vivir. Asimismo, en 1938 Piaget publica *La construction du Réel*; y en diciembre del mismo año Benjamin escribe una importante carta a Adorno en la que le manifiesta su apuesta por «buscar en la construcción la única fuente de energía» frente a toda concesión al «balanceo macilento del esoterismo»<sup>5</sup>.

---

*llas de la cibernética*, Gedisa, Barcelona, 1991; y «Visión y conocimiento: disfunciones de segundo orden», en *Nuevos Paradigmas: Cultura y Subjetividad*, Paidós, Barcelona - Buenos Aires - México, 1991. Asimismo se ha publicado en castellano el libro-homenaje para su 80 aniversario co-dirigido por P. Watzlawick y P. Krieg: *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*, Gedisa, Barcelona, 1994.

<sup>5</sup> Es la carta del 9 de diciembre de 1938 en *Briefe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966.

Esta carta es un ejemplo del tanteo hacia esa nueva razón constructiva de que se hace eco Francisco Jarauta en su texto —o también T. Sala y J. E. Monterde—, y que en esos años de la postguerra, en sitios y modos diferentes, pero siempre como paso más allá del momento de destrucción, debe desmarcarse de lo que en otro escenario constructivo (*Bauhaus*: casa de la construcción) Schlemmer denomina la «vía ocultista», justamente porque parte del desmoronamiento de la razón clásica. No es extraño, pues, que en esa carta Benjamin deba responder a una crítica de elaboración insuficiente formulada por Adorno; en relación con lo cual alude a un antagonismo entre sus «intereses primitivos» y los «intereses muy personales» que han desembocado en el trabajo del que están hablando (*La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*). En este punto es en donde Benjamin, tras sugerir un nexo entre la disposición constructiva y este antagonismo, cifra en aquélla la condición para que la «especulación levante su vuelo, un vuelo necesariamente audaz...» Y es que en el conjunto de la producción benjaminiana, *La obra de arte...* aparece como una pica clavada en territorio ajeno —según percibieron tanto Adorno como Scholem<sup>6</sup>. Sin embargo, esta voluntad de desbrozar camino, de intervenir enfrentándose a las condiciones dadas y tomando fuerza en lo que resiente como hostil, no sólo es el límite sino también la fuente vigorizadora del trabajo benjaminiano. Que ahí queda, como una nueva referencia, personal y situada en su particular contexto, pero que por ello mismo aún hoy puede ser fecunda y guiadora.

Como viene siendo habitual en los últimos tiempos, es probable que esa haya sido la referencia más citada en estas Jornadas. Al salir de una sesión, comenté este hecho con el profesor de la Universidad del País Vasco, Santos Zunzunegui; y me llamó la atención que él repitiera algo muy parecido a lo que me había dicho José María Valverde sobre la misma cuestión: «a partir de Benjamin se puede decir casi todo sin comprometerse a nada». Sin embargo, el mismo Valverde ha presentado a Benjamin como un «héroe de nuestro tiempo». Y es que, independientemente del uso que se haga de ella, la ambivalencia benjaminiana es un índice de esa disposición oscilante que marca los desarrollos y tentativas más sensibles a los desafíos de este tiempo. Es la ambivalencia del alegorista. O del melancólico —tema de notoria actualidad en el pasado fin de siglo y que hoy da

---

<sup>6</sup> El contexto de esta obra es el momento de mayor aproximación a un «discurso reforzado y acreditado de forma colectiva», que Benjamin asume —por decirlo con Adorno— como «quien se pone una vacuna». El mismo Adorno alude en otro lugar al afán benjaminiano de «superar en radicalismo a Brecht» en esta obra, lo que debe relacionarse con otros comentarios sobre la tendencia de Benjamin a «templarse en el predominio de lo existente» haciendo suyo lo que percibía como más ajeno (por ejemplo, el *Chockerlerbnis* o los «instintos de masa»). Véase en este sentido T. W. Adorno, *Sobre Walter Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995, pp. 32-3, 40-49, 65, 92, 139-146. Cf. también la extrañeza del otro amigo de Benjamin, Gershom Scholem, ante este aspecto de lo que él mismo llama «su rostro de Jano», en G. Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Península, Barcelona, 1987. Sobre la tentativa frustrada de Benjamin de publicar este trabajo en la revista *Internationale Literatur*, conforme a su idea de que Moscú era el lugar más «pertinente» para su recepción, puede consultarse WITTE, B., *Walter Benjamin*, 62, Barcelona, 1992, p. 115.

nombre a un reciente libro de Jean Clair. Así, si la caída de la idea de legalidad natural (*Naturgezetlichkeit*) arrastra consigo la idea-base del clasicismo, a saber, la correspondencia entre aquella legalidad y la de la obra canónica, ya en el ensayo sobre *Las afinidades electivas*<sup>7</sup> Benjamin valora la crítica que hace estallar la apariencia de la obra clásica y que la descompone en fragmentos —«en torso de un símbolo»— como una lectura alegórica que hace esa obra más verdadera. Y en el libro sobre el *Trauerspiel*<sup>8</sup> no sólo presenta la alegoría como catástrofe —por ejemplo a partir de un torso comentado nada menos que por Winckelmann: «en el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina... La falsa apariencia de la totalidad se extingue»—, sino también como secularización, alejamiento de toda escatología, errancia que sólo puede hallar descanso en la naturaleza elemental fijada como «paisaje originario ante los ojos del espectador».

Aquí es interesante constatar que el examen de este siglo, cuyo inicio viene marcado por la crisis de los modelos científico y retórico clásicos, hace resurgir a menudo viejas categorías retóricas como la de lo alegórico, lo trágico o lo sublime. Pero resulta que éstas son precisamente las categorías en que toda mediación o código tiende a desvanecerse o desestabilizarse. De este modo, si Benjamin presenta la escena *trauerig* como la «caricatura» moderna del teatro trágico, sin expectativas ni posibilidad de catarsis, Pere Salabert desarrolla en su artículo la idea de precesión —término al que también alude J. E. Monterde— como una figura retórica «de vida» para aplicarla a una «cultura que pone por delante a lo sublime monstruoso» y que —casi como una caricatura de aquella caricatura, según veremos—, desplaza la idea de mimesis en favor de un «anticipo» que conjura y convoca el retorno a los desastres de la naturaleza. A su vez, Jarauta nos habla de la tragedia como momento de suspensión del «programa de la dialéctica» y de toda «síntesis racional o estético-religiosa», para acabar refiriéndose a la presentación como *Trauerspiel* de otra modalidad de hablar y mirar. De modo comparable a cómo Lyotard identificaba el desajuste de lo sublime con la sensibilidad artística de la modernidad —en otro coloquio dirigido precisamente por Jarauta<sup>9</sup>. Y asimismo Martí Perán, en su presente aportación, comenta una serie de obras actuales que muestran el «orden trágico» de una relación con la naturaleza en la que ha desaparecido la línea del horizonte o cualquier otro hito regulador.

<sup>7</sup> Cf. BENJAMIN, W., *Ensayos sobre Goethe*, Gedisa, Barcelona, 1996.

<sup>8</sup> Me refiero a *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, traducido como *El origen del drama barroco alemán* (última ed.: Alfaguara, Madrid, 1990) —aunque, como dice el propio traductor, J. M. Muñoz, el concepto *Trauerspiel* va más allá de ese encuadramiento en el barroco; mientras que, por otro lado, su sentido en Benjamin no es, ni mucho menos, tan laxo como para asimilarlo a la idea genérica de «drama». En cierto momento Benjamin lo presenta como «una tragedia moderna», y en este sentido se podría verter como «drama trágico», para distinguirlo de la tragedia antigua, aunque esto tampoco dejaría de ser una simplificación —como se comprueba en las páginas que M. Cacciari ha dedicado al tema, por ejemplo en *Drama y duelo*, trad. por F. Jarauta, en Península, Barcelona, 1994; o también en los textos de M. Sagnol y H. Meschonnic en *Walter Benjamin et Paris. Colloque International, 27-29 juin 1983*, Cerf, París, 1986).

<sup>9</sup> *Pensar el presente*, Debate Internacional celebrado en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1989 y publicado en Madrid, Visor dist., 1993.

También Ian Wallace, artista del grupo de Vancouver, nos presentó en su conferencia (que presentamos en el apartado «Materiales») obras que remitían a diversos momentos de la experiencia alegórica: la constatación del caos entrópico –ruina–; la presencia de la página en blanco –*tabula rasa*–; y el carácter polimorfo y fronterizo del melancólico –encarnado en el propio Benjamin. El cual, al poco de fracasar en su intento de obtener con el *Trauerspielbuch* su habilitación universitaria, escribió a Hofmannsthal para decirle que su última obra, *La torre*, representaba la «prueba» de lo que él entendía por «un *Trauerspiel* en su forma más pura, en su forma canónica». Y ciertamente, el personaje de esta obra, Segismundo, habita en una ruina y es «una hoja en blanco donde no hay nada escrito». Sin embargo, pese a su identificación con la «marea» de las masas, Segismundo no viaja con ellas; precisamente por coincidir con ellas en la inmediatez de lo criatural, no puede ser bandera o símbolo mediador, sino sólo alegoría, torso solitario. Tal es la pena o duelo (*Trauer*): no hay ley que remita a una verdad u orden cósmico y social, sino que todo es contingente, caduco como la criatura misma. Igual que en el cuento de Kafka *Ante la ley* (que representa para Benjamin otro de los grandes momentos del *Trauerspiel* moderno), no se puede entrar en la ley sin infringirla. Y así paradójicamente, si *La torre* aparece a ojos de Benjamin como forma canónica del *Trauerspiel*, es porque en ella se muestra que ya no pueden haber formas canónicas.

Hofmannsthal encarna como nadie esa conciencia terminal del pasado fin de siglo, de la que nos habló Victoria Combalá en su presentación de la primera mesa redonda poniendo como ejemplo la angustiada pregunta de Ambroise Vollard: «¿que puede haber después de Cézanne?». De un modo que puede hacernos pensar en la actualidad, Hofmannsthal, después de haber experimentado el límite del silencio, sólo podía seguir hablando distanciándose y apuntalándose en modelos –como el drama de Calderón– o en vehículos complementarios –como la música o la escena. Esto es, releyendo y reescribiendo a partir de «falsillas» (la expresión es de Valverde). De un modo quizá no muy alejado al de los artistas de la llamada postmodernidad, según decíamos y nos decía la profesora Combalá. O el mismo Zunzunegui, cuando nos hablaba de cómo hoy el cine tiende a releer los géneros y a volver sobre su pasado. O también el arquitecto y catedrático en la E. T. S. de Arquitectura, Josep María Rovira, cuando nos mostraba, junto con el carácter temprano y equívoco del término postmodernidad, una generalizada recuperación de la historia como expediente legitimador. No obstante, si Hofmannsthal rehace una y otra vez *La torre* y se refiere a esta obra de una manera obsesiva –según observa Alma Mahler en sus memorias<sup>10</sup>–, es porque, muy lejos de la ironía y la ligereza –o desfachatez– con que hoy se realizan las aprehensiones, él se resiste a aceptar el *décalage* entre la verdad en que trata de ampararse y la verdad a que le conduce el desarrollo de la propia obra. Desplazando aquí la cuestión de Vollard, esto nos permitiría decir, con Jarauta, que lo que hubo después de Hofmannsthal fue Kafka, según la famosa frase de Benjamin:

---

<sup>10</sup> MAHLER WERFEL, A., *Mi vida*, Tusquets, Barcelona, 1984, p. 175-6.

El lenguaje que se sustrae a Hofmannsthal podría ser precisamente el que en ese mismo momento se da a Kafka. Pues Kafka ha asumido la tarea a la que Hofmannsthal ha renunciado éticamente y poéticamente<sup>11</sup>.

Efectivamente, al contrario de lo que ocurre en Hofmannsthal, cuyos personajes encarnan lo abierto mientras él escribe aferrado a formas consagradas, Kafka apunta a lo abierto mostrando cómo sus criaturas se pierden en lo cosificado. Según constatan Benjamin y Adorno en sus respectivos estudios sobre Kafka<sup>12</sup>, en éste comparece, por un lado, el aspecto criatural, corporal, en donde se manifiesta la continuidad entre el hombre y el animal; y por otro, las relaciones y formas cosificadas, reproductibles, seriales, que se interponen entre el hombre y esta naturalidad, y que hacen que aquél acabe siendo —en palabras del mismo Kafka— «más cosa, objeto, que ser vivo». Sin embargo ambas esferas se superponen, igualmente próximas y ajenas, en la medida en que lo ajeno se adhiere e incorpora como propio, y lo más próximo e inmediato, el cuerpo, se hace ajeno. En Kafka la fijación a lo objetal no se separa de la errancia sin meta: esto es lo que Benjamin identifica con la vida metropolitana y la masa. Y así lo muestra en su trabajo sobre los pasajes de París, que son a la vez flujo y ruina, calle abierta y templo de la mercancía. Galerías interiores y de superficie: un espacio alegórico de reversibilidad y deriva del sentido, cuyos «panoramas», escaparates y espejos constituyen un laberinto no menos ambivalente que los inacabables corredores y pasadizos kafkianos.

Por un lado, en la equivalencia del anonimato urbano la melancolía del *Trauerspiel* se transmuta en *ennui*. Por otro, la apertura a este vacío cotidiano remite al propio abismo interior, al mundo del sueño y de la infancia. Los *Passsagen* devienen así pasaje en sentido fuerte (en el mismo sentido en que podría serlo el umbral de la ley en el cuento de Kafka). Pasaje como umbral. Pasaje al otro lado del espejo, que es asimismo ambivalente: inocente y perverso como los sueños y los niños. Por eso dice Benjamin que los pasajes representan el «lado infantil del siglo XIX», y que el siglo XX es el despertar de ese sueño. Y por eso presenta su *Arbeitspasssagen* como un nuevo modo de hacer historia inspirado no sólo en Marx sino también en Freud y en Proust —que trata de contribuir a ese despertar. Porque ese despertar (*Erwachen*) es el paradigma del pasaje (*Überbang*) como umbral (*Schwelle*). En él el pasado como sueño se hace presente —en el doble sentido de manifestarse y actualizarse—, y eso implica asumir «el saber aún no consciente» y, por tanto, asumir la contradicción; pero precisamente porque se integra en el presente, eso significa también que ese sueño no puede fetichizarse como mito. Su cualidad y su persistencia sólo se da como memoria involuntaria: no como conjunto fijado de recuerdos, sino como fluctuación discontinua y con-

<sup>11</sup> Cf. la carta a Adorno del 7 de mayo de 1940, *Briefe*, cit.

<sup>12</sup> El estudio de Benjamin, «Franz Kafka», aparece traducido en *Angelus Novus*, Edhasa, Barcelona, 1971; el de Adorno, «Apuntes sobre Kafka», en *Crítica cultural y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1969.



vocada desde los restos del material olvidado. Tal es la función del análisis alegórico de la superficie: salvar la ruina como testimonio en tensión hacia el presente y el futuro. Pues también en lo banal y cotidiano puede relampaguear lo utópico. En este sentido es en el que Benjamin asume la disposición alegórica de penetrar «en la precariedad de las cosas» y de «salvarlas en lo eterno». Y esto es lo que busca, como el «poeta traperero» de Baudelaire: lo insignificante cotidiano como objeto de significado, lo perdido como índice de lo que se debe salvar. No se trata de invocar el presente eterno del genio o el místico, ni tampoco de disolver lo que perdura en el recuerdo y el sueño en el arrasamiento de lo actual o lo histórico, sino de imbricar ambos polos en ese «combate» que Benjamin anuncia a Hofmannsthal a propósito de *Einbahnstrasse*: «Aprehender la actualidad como reverso de la eternidad en la historia y mostrar la marca de ese lado oculto de la medalla». Es un recordar (*Eingedenken*) que requiere tanto una educación para perderse como una disposición a construir «a partir de elementos pequeños confeccionados con precisión y exactitud»<sup>13</sup>. Es irrupción (*Einfall*) y construcción (*Konstruktion*), según el modelo freudiano de articulación de lo pulsional. Pero también según el *dictum* hofmannsthaliano «leer lo que nunca fue escrito», a partir del cual Benjamin acuña su fórmula: «leer lo real como un texto».

Como hemos visto, Hofmannsthal no desdeña, antes bien preconiza, el apego y la aplicación al pasado en tanto que medio de cohesión de la comunidad; pero, eso sí, a partir del lenguaje. Y en ese sentido, en *La escritura como espacio espiritual de la nación*, constata el fracaso de Leopold von Ranke, al que, sin embargo, homenajea como a uno de los «los grandes poetas épicos de la época moderna». Benjamin, en cambio, se bate frontalmente contra el padre de la «historia científica», y si Ranke declaraba su resolución de «sujetarme a los hechos» a fin de «mostrar lo que en verdad ocurrió», él responde en su *Arbeitspassagen*: «La historia que muestra las cosas “tal como en verdad ocurrieron” ha sido el más poderoso opio del siglo». Y en las *Tesis de filosofía de la historia*: «La historia es el objeto de una construcción, cuyo lugar no es el tiempo vacío y homogéneo sino el tiempo del *Jetzt-Zeit*, que es un tiempo lleno». El *Jetzt-Zeit* (literalmente «tiempo-ahora») es el instante que hace saltar el *continuum*, el «momento de peligro» en que «lo que ha sido» (*das Gewesenes*) en el sueño vuelve y se articula en el presente como despertar. Es un tiempo de «desorden productivo», a la vez enraizado en lo aleatorio y en lo vivido, a partir del que se vislumbra un nuevo conocimiento *expresivo* —en el doble sentido de estar ligado al lenguaje y a una experiencia corporal emergente. Sin embargo para que esa chispa prenda en un rescoldo de pasado es necesario que medie la fractura del olvido. La imagen de la «dialéctica en suspenso» relampaguea allí «donde la tensión entre los extremos es más fuerte»; y así, del mismo modo que el relámpago requiere oscuridad

<sup>13</sup> La idea de la educación para perderse remite a la primera frase de *Infancia en Berlín hacia 1900* (Alfaguara, Madrid, 1982): «Importa poco no saber orientarse en una ciudad. Perderse, en cambio, en una ciudad como quien se pierde en un bosque requiere aprendizaje...». Para la idea de erigir construcciones a partir de los fragmentos más pequeños, véase el vol. consagrado al *Passagenwerk* de las *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, 1972-82, V), p. 575.

para emitir su luz, cada polo requiere el otro como fondo y contrapunto. Sólo acogiendo el sueño y la muerte se puede alcanzar un despertar que los desmienta. Por eso la experiencia de la «muerte de los pasajes parisienses», rememorando su doble decadencia como «casa de sueños» y templo de la técnica y la mercancía, puede ser un modo de «despertar del sueño del siglo XIX». Pero eso mismo indica que en ellos, en tanto que «monumentos del ya no ser», hay algo sedimentado que perdura. Y eso es lo que hace posible la operación, que también es dúplice. Por un lado, ella muestra que cada época lleva en sí su muerte, que también sus monumentos arraigan en ese núcleo temporal, que incluso la *Philosophia Perennis* se ve atravesada y desagregada por esa flecha que lo arrastra todo a la incesante ruina de la historia; por otro lado, sugiere que lo que altera esa homogeneidad —el «salto revolucionario del tigre», el *on revient toujours* en uno mismo...— abre la «estrecha puerta» del «tiempo lleno», que es el reverso de esa fugacidad, pero que a la vez se opone a toda «falsa totalidad» por el hecho de imbricarse con lo que lo niega y dinamiza. Eso es lo que emparenta esta «revolución copernicana en la historia» con el «método de la escisión del átomo»: su carácter disruptivo, fragmentario, liberador de «las inmensas fuerzas aprisionadas en el "así fue" de la historiografía clásica». Y eso mismo la hace afín a la alegoría, que reescribe el torso precisamente porque es torso: fragmento. O a la mirada del niño, que destruye el mundo objetual (*Dingwelt*) y reconoce en esos vestigios un rostro, porque para él todo es igualmente ajeno a las relaciones fijadas y, por tanto, susceptible de adquirir densidad simbólica.

Este doble juego de suspensión y rememoración permite configurar el tiempo como experiencia dotada de sentido. Y sin embargo Benjamin considera que en nuestra época tal experiencia (*Erfahrung*) ha cedido su lugar a la vivencia (*Erlebnis*) despojada de memoria y de «encanto liberador» (*befreiende Zauber*). Precisamente por la constatación de ese empobrecimiento, Benjamin rechaza como obsoletas la síntesis narrativa a partir del yo o la unicidad de la obra aurática; pero ello mismo, unido al modo en que asume la «percepción traumatizante» característica de la cámara o las formas de vida metropolitana, indica una voluntad de aprender a mirar de modo «liberador» en esas nuevas condiciones. Y así, su defensa del montaje o de la citación es un modo no sólo de salvar lo caduco y desagregado del objeto —en el sentido literal de *ob-iectum*: lo que está alrededor y enfrente, el *Lebenswelt*, el mundo de la vida—, sino también de asumir la caducidad y desagregación del mismo sujeto. Que así salva su capacidad operativa. Pero no según los patrones del «confort científico», sino en la «constelación de peligros» de la llamada y el encuentro imprevistos, por los que «el ahora de las cosas» toma contacto con el «contexto expresivo del pasado». Así se cumple lo que Benjamin propone como «método para hacernos presentes las cosas»: «representárnoslas en nuestro espacio y no a nosotros en el suyo». Y así, de modo parecido a como el niño o el alegorista configuran un espacio propio pero que no es el del encadenamiento biográfico, Benjamin nos presenta su Berlín infantil como una yuxtaposición de instantáneas topológicas, y confecciona su *Passagenwerk* como una obra-fragmento (*Stückwerk*) o un fichero, en el que todo hilo direccional se pierde en un laberinto de múltiples niveles que se corresponde con su contenido

de espejos y corredores. En ambos casos el fluir del tiempo se espacializa en un ámbito de imágenes detenidas y aisladas como mónadas. Y sin embargo en ambos casos Benjamin puede decir: «soy yo mismo quien está en el centro de la cámara con el Minotauro».

He ahí la presencia del punto de vista a que aludíamos al principio. Por un lado, es la crítica de Paul Valéry a la ilusión positivista de «tomar por “realidad” los datos que nos ofrecen los *documentos históricos* sobre una cierta época (...) e intentar construir sobre dicha base documental una obra que transmita la sensación de *verdad* de la época en cuestión»<sup>14</sup>. Por otro, es la determinación de Canetti a exponerse al propio tiempo, a «coger el siglo por el gañote», aún sabiendo que la historia no es un «curso predecible» de unidades cerradas. Por allí se nos impone la idea –tan repetida, con unas u otras palabras, por Croce, Berger, Steiner o el mismo Valéry– de que toda historia es contemporánea. Aquí, en cambio, nos enfrentamos a la relativización del mismo concepto de contemporaneidad, en tanto que toda época está hecha de superposiciones y elementos a contrapelo. Como nos ha recordado José Jiménez en *La vida como azar* –a propósito de Bloch–, «aún viviendo en la misma época no todos los hombres viven el mismo tiempo»<sup>15</sup>. Pero por ello es tanto más importante buscar un mapa y unas referencias adecuadas. Al final de su conferencia Jarauta utilizó esta misma metáfora, «construir nuevos mapas, nuevas cartografías», para instar a «pensar contra los hechos», después de presentar la idea de «fin de la historia» como una adhesión al orden de lo fáctico. Y este reclamo parece encarnarse en Canetti cuando, en los últimos apuntes rescatados, dice no arredrarse ante los hechos, y valora su dedicación al fenómeno de la masa como algo a lo que enfrentarse no porque sea bueno o malo, sino porque «existe» con una significatividad a la que hemos estado ciegos. O cuando –por la misma razón por la que Von Foerster señala una cuota de responsabilidad en la co-creación por el sistema observante– afirma que la pérdida de todo rastro de determinismo deja abierta la posibilidad de crear sentido o hacer algo con la historia, aunque sea muy poco: «al estar abierta (la historia), siempre es influenciable y, por decirlo de algún modo, está en nuestras manos. Tal vez estas manos sean demasiado débiles para hacer algo con ella. Pero como tampoco estamos seguros de eso debemos intentarlo»<sup>16</sup>.

Muy lejos de eso –o de aquella audacia constructiva benjaminiana que implicaba tanto un involucrarse como un atender a lo que rebasaba y contrariaba su individualidad– están esas funciones de *arpenteurs* en un *monde balisé*, acotadas en el «cómo es», de que nos habla Catherine Millet en su artículo y que por su falta de perspectiva tienden a oscilar entre un *scepticisme qui nous engourdit* y un positivismo que *paralyse notre pensée speculative*. Como asimismo lo están esas

<sup>14</sup> VALÉRY, *Estudios literarios*, Visor, Madrid, 1995, p. 186.

<sup>15</sup> Mondadori, Madrid, 1989, p. 36.

<sup>16</sup> Cf. CANETTI, E., *Hampstead. Apuntes rescatados 1954-1971*, Anaya/Muchnik, Madrid, 1996.

contraseñas o marcas de iniciación que hoy se lanzan al dictado y a las que mañana pueden sustituir otras según un idéntico criterio autocrático y unilateral. En realidad, estas ceremonias se suceden según la misma lógica por la que los movimientos modernos se reconocían en una idea o etiqueta definitoria, sólo que despojando a ésta de su sentido crítico (como se comprueba si comparamos la versión postmoderna de la idea del fin de la historia –criticada también por Jiménez en el libro citado– con la teoría de la «deshistorización» como «presente perpetuo» tematizada por Guy Debord en el contexto aún moderno del situacionismo<sup>17</sup>). En este sentido, el artículo de la profesora Anna Guasch nos ofrece un panorama del nuevo papel de las exposiciones como palimpsestos e instrumentos de poder. Y también Estrella de Diego nos contó algún ejemplo de «narración fantástica» o «relación espúrea» construida por el comisario, antes de centrarse en la historia que constituyó el núcleo de su intervención –y a la que se ciñe el texto escrito que nos ha enviado y que publicamos al final. Y al cual también precedió una consideración en clave de humor sobre las palabras «comisario» y *curator*, en las que la profesora de la Universidad Complutense veía un ejemplo de cómo muchas veces el castellano «cuando pasa al otro continente se hace más racional», para añadir luego: «...aunque me parece que la mayoría de comisarios son más comisarios que curadores».

Conforme a aquella conciencia del lenguaje –por usar una expresión cara a Valverde– de que hablábamos al principio, la tradición centroeuropea que culmina en Canetti custodia la primacía del texto y el contexto sobre todo designio intencional o egótico. Y ello a pesar de que el mismo Canetti diga: «no evitar la palabra “historia” (en el sentido de relato); pero sí cuidarse del *texto*». Pero es que en esta prevención late justamente aquella actitud a la vez respetuosa y audaz que se acerca al lenguaje como a una mujer –según la analogía con una erótica no posesiva establecida por Kraus– y que se opone tanto al abuso de confianza de la jerga académica como al de la palabrería periodística. Es en este sentido en el que hay que entender a otro heredero del espíritu *mitteleuropeo* como George Steiner cuando se enfrenta a la crítica fortificada en el «idioma de los mandarines». Aunque ciertos aspectos de su talante favorezcan la descalificación fácil –como en aquella ponencia de otras Jornadas muy diferentes<sup>18</sup>, donde se intentó hacer pasar por inmedatista a quien ha teorizado un «desplazamiento hermenéutico» basado en la idea de que «entender es siempre traducir»–, Steiner no rechaza la necesidad de mediaciones operativas o interpretativas cuando abomina de la crítica que reduce el texto a «pretexto». No. Lo que rechaza es el comentario como «embalaje» distractivo y protector frente al texto y su posible impacto vital<sup>19</sup>. Porque sabe que el lenguaje se da en el tiempo y organiza toda

<sup>17</sup> Cf. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*, Anagrama, Barcelona, 1990.

<sup>18</sup> Me refiero a la aportación «La resistencia a la crítica (o la decadencia de la mentira)», de José Luis Brea, en las I Jornadas de Arte Contemporáneo realizadas el año pasado en nuestro departamento y publicadas muy recientemente (Univ. de Barcelona, 1997).

<sup>19</sup> Si en algo coincido con la ponencia en cuestión es que *Presencias reales* no es el texto más afortunado de Steiner; de modo que, para lo que hablamos, prefiero enviar a *Después de Babel*,

experiencia en el tiempo, Steiner se enfrenta, como Kraus, a quienes se sirven de las palabras como si fueran sus «dueños», en lugar de asumir la interdependencia de quien las acoge y se expone a ellas en un vínculo de atracción y responsabilidad. Frente a la crítica como «acto egótico» y tendencialmente onanista, Steiner, como Kraus, se muestra sensible al «engrane» comunicativo que enlaza «la cópula y la copulación», considerando que el lenguaje sólo puede activarse a partir de una entrega que arrostre el riesgo de viajar con él a su contexto y también al propio. Y esto mismo, la atención a referencias y contextos que nos exceden y con los que mantenemos una interacción dialógica, es lo que en Von Foerster refuta la idea de construcción según el libre antojo del observador —así como, en las Jornadas, esa misma exigencia pareció manifestarse en las críticas de *L'Altrange* a los monólogos y al discurso encadenador de «ismos» que desemboca en la arbitrariedad del «amiguismo».

También Benjamin (que ha tenido en Steiner su gran introductor en el mundo anglosajón) puede verse como ejemplar en esa relación con el texto y el contexto que se opone tanto al chismorreio autocomplaciente como a la falsa distanciaci3n académica: respecto a la materialidad textual, cuando se prohíbe el pensamiento exento y decide partir siempre de textos ajenos, gustando incluso de copiarlos para que desde ese contacto puedan darle «órdenes»; y respecto a la valorizaci3n del contexto, cuando se basa en Riegl para contraponer a toda canonizaci3n una perspectiva asentada en el presente. Conforme a ello, Benjamin desarrolla su punto de vista constructivo y aleg3rico desde los textos del *Trauerspiel* de los siglos XVI y XVII, pero tambi3n desde los de Baudelaire, Hofmannsthal, Strindberg, Kafka y, sobre todo, Proust (pues es 3ste, en la *Recherche*, quien lleva hasta el final la conexi3n entre las ideas de *durée* y fragmentaci3n que la iconografía manierista y barroca asociaba con la ruina<sup>20</sup>). Pero esto que da su fecundidad a ese enfoque es lo que no podí3a ser aceptado por los especialistas de la historia, y ello precisamente por el sentido hist3rico que implicaba. Si recordamos que Riegl y Wickhoff vindicaron estilos y obras despreciadas, a las que dieron sentido por analizarlas seg3n su contexto y no seg3n un (pre)juicio normativo, tambi3n recordaremos que 3stas eran obras y épocas consideradas anticl3sicas o decadentes en sintonía con su propio momento, con lo que ese relativismo tendente a devolver «a cada época su verdad» —seg3n el lema del palacio de la Secession—

---

F. C. E. , México, 1980, caps. I, III (ap. 2, 3), V (ap. 1); a ciertas págin3s de su antologí3a *Lecturas, obsesiones y otros ensayos* (Alianza, Madrid, 1990), como las de la «Introducci3n» o las del texto «Crítico/lector»; y a su di3logo con R. Jahanbegloo (Muchnik, Madrid, 1994). Sin embargo me gustarí3a recordar que la idea de una «presencia real» que «se impone sin la mínima reticencia», aparece ya en un bello texto de Leiris sobre Bacon (trad. en polígrafa, Barcelona, 1987), en el que esa metáfora se presenta como «ajena a todo cuanto recuerde de lejos o de cerca una teologí3a», relacionándose en cambio con la realidad apremiante del «amor físico» y, a la vez, con lo que se integra «en nuestra manera de vivir y de pensar», en oposici3n a esas otras «manifestaciones» que, «por no introducir cambio alguno en nuestro modo afectivo de interpretar el mundo, tampoco nos transportan más allá de los límites del diletantismo».

<sup>20</sup> Véase sobre esto FRAISSE, L., *Le processus de la création chez Marcel Proust. Le fragment expérimental*. Corti. París, 1988.

se correspondía con la verdad o el estado de conciencia de su propia época. De hecho siempre ha sido así. Y es así, pero sabiéndolo, cómo Benjamin busca y aprehende su objeto histórico: desde un contexto determinado por las condiciones de sentido actuales. Y si en la historicidad se manifiesta la conciencia del tránsito y la ruina, en la atención al marco se muestra la voluntad de recomponer con esos fragmentos una escena adecuada. Se trata del doble movimiento del *Angelus Novus*: en la flecha del tiempo, sobre la montaña de escombros y con la cabeza vuelta hacia el *discontinuum* como apertura a un nuevo conocimiento a la vez pulsional y lingüístico.

Esa imbricación de lenguaje y afectos es lo que da su peculiar intermitencia a la memoria; intermitencia en la que Proust también ve, significativamente, una imagen de los procesos de creación y de carga y descarga erótica. Por el contrario, si el siglo XIX es a la vez el siglo de la restauración historicista y de la prospección técnica y científica, no es por casualidad o paradoja, sino por una misma seguridad en el lazo que unía pasado y porvenir<sup>21</sup>. En cambio, el siglo XX empieza y termina desplazando toda categoría fija y segura en favor de la heterogeneidad y variabilidad de las condiciones de sentido. También en este aspecto, en los preliminares a su historia, Estrella de Diego nos ofreció un ejemplo contrario al proceso categorizador que cristalizó en los museos: se trata de Marcel Broodthaers, en cuyo museo de las águilas se confunden las máscaras de artista y coleccionista —o de alegorista melancólico, o de comisario, o de...—, en un juego que parece categorizar «cuando en el fondo lo que está haciendo es subvertir, crear nuevos secretos». Y esto mismo es lo que hace un artista popularizado sobre todo por Jean Clair, al que también se refiere David G. Torres en su artículo: Inez van Lamsweerde; el cual, partiendo de las formas básicas del orden clasificatorio (natural/artificial, hombre/mujer...), introduce cambios perturbadores mediante lenguaje digital; y así nos presenta, por ejemplo, figuras femeninas sin sexo, en una operación análoga, pero inversa, a la que realizara Magritte reduciendo el rostro de la mujer a sus atributos sexuales en *La violación* (1934). En todos estos casos el uso de un lenguaje aparentemente fidedigno a la realidad sensible acentúa el malestar ante algo que choca con la conceptualización fijada. Y muestra que la seguridad en la identificación depende más de este código conceptual que de la veracidad o verosimilitud de la figura percibida. Ya

<sup>21</sup> Esta es la seguridad con la que Stefan Zweig identifica «el mundo de ayer» (cf. sus memorias con ese título y en particular el primer capítulo «El mundo de la seguridad» —existe una ed. incompleta en Destino, Barcelona, 1946); y a ello alude también Burkhardt: «Cuando consideramos la civilización del siglo XIX, constatamos que ella se encuentra en posesión de todas las épocas, todos los pueblos y todas las civilizaciones». Es el gran mito del siglo XIX, denominado por G. Steiner «el imaginado jardín de la cultura liberal», en el que, como en un invernadero, parecen estar a mano todas las flores o frutos (cf. *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*, Gedisa, Barcelona, 1992, pp. 19-24). Sin embargo, como muestra J. Le Rider, en *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité* (PUF, París, 1995), también esta apacible disponibilidad era tan artificial como un invernadero.

Aristóteles cifraba la principal condición de verosimilitud en la adecuación a las necesidades internas de la acción: a lo que le daba sentido. Y lo que hace el arte de nuestro siglo es justamente perturbar esas condiciones significativas, a veces porque en él no conseguimos leer la figura según el sistema de representación habitual, pero otras —como en Magritte o Lamsweerde— porque lo que reconocemos choca con nuestros hábitos y conceptos. Así llegamos al polo opuesto de lo que intentaron hacer Descartes y, a partir de él, Le Brun: sistematizar una taxonomía de las pasiones según un orden por el que toda forma expresiva derivaba de una esencia. Como explica en un artículo reciente Félix de Azúa (cuya participación estaba prevista en las Jornadas, pero no fue posible por razón de fechas), el catálogo de Le Brun mantiene la referencia de una morfología zoomórfica, pero en él «son los animales los que se parecen a los humanos»; cosa que parece lógica si atendemos al principio cartesiano según el cual lo emergente en la expresión o la acción remite a leyes internas al alma humana<sup>22</sup>.

Y cosa que también parece cercana —según nos dice Félix de Azúa— a la teoría de Freud por la que los síntomas corporales «permiten conocer la estructura verdadera» de la psique humana. Hay, empero, una diferencia, que ya vio Wittgenstein: aunque Freud siga buscando la causa de la neurosis o «la esencia del sueño», en realidad introduce un modo de dar razón no basado en la validación objetiva, sino en la persuasión y el consenso; y ello le sitúa, *malgré lui*, más cerca de un hontanar estético que del modelo científico clásico. En la terapia analítica no se trata de verificar causas o leyes sino de componer una historia que se reconoce como satisfactoria en función de un contexto y unas circunstancias: de un marco de vida y de lenguaje, que es lo único dado. Por eso Wittgenstein dice que hay que preguntar por el contexto en lugar de buscar «un suelo primitivo sólido». Y de acuerdo con esa remoción, él mismo, cuando vuelve a la filosofía, sustituye el modelo de clasificación basado en atributos de identidad por una relación de «aires de familia» (*Familienähnlichkeit*) que se encabalgan y diferencian en el nivel de lo gramatical —no en el de lo ontológico—, desplazando así la mirada a la multiplicidad de cadenas intermediarias (*Zwischengliedern*) y planteando la necesidad de una representación sinóptica o panorámica (*übersichtliche Darstellung*). Según ello, lo que experimentamos como sentido viene dado por la *praxis*, pero también, y de modo inseparable, por su ubicación en una estructura que se articula con otras hasta configurar un «sistema de sistemas», cuyos resultados y premisas «se sostienen recíprocamente». «Como si la fundamentación no llegara nunca a un término. Y el término no es una presuposición sin fundamentos sino una manera de actuar sin fundamentos». Lo que reconocemos como saber halla su «elemento vital» en el interior de un conjunto que no reposa sino en el hecho de que «los hombres se comunican» y se transmiten un «sistema de referencia»; o dicho de otro modo, «lo que sabemos lo creemos», porque «formamos parte de una comunidad unida por la ciencia y la educación», y en ella

---

<sup>22</sup> Véase Azúa, F. de, «Las pasiones al servicio de la corona», en *El paseante* nº 26, «El cuerpo y la fotografía», Madrid, 1996.

hemos aprendido esto y también que no hay motivo para creer lo contrario. Precisamente porque vivimos en ese marco procesual, para saber a qué atenernos debemos analizar y relacionar con rigor sus diversos niveles. Pero aún reconociendo esas constantes el marco no se percibe como una *Weltanschauung*; pues a la esencialidad de ésta Wittgenstein opone una funcionalidad dada precisamente por la imbricación de deriva y anclaje. Y así lo confirma en su última obra, *Observaciones sobre los colores*, cuando por un lado muestra que «el carácter reglamentado del lenguaje permea nuestra vida», de modo que los conceptos de la escala cromática determinan nuestra visión; pero por otro sugiere que es nuestra vida contingente la que hace que dispongamos de más o menos términos para unos determinados tonos en función de su importancia para nosotros.

En el arte se manifiesta claramente esta correlación entre lo fluyente y lo persistente, así como la virtualidad signifiante de la propia formalización. Y quizá por ello es en la historiografía artística en donde primero se consolida la idea de unas condiciones de percepción y valoración relativizadas en tanto que cuadros globales y cambiantes: «no todo es posible en todos los tiempos», decía ya Wölfflin. Sin embargo, en la introducción al *Trauerspielbuch*, y precisamente porque ahí delimita un marco interpretativo, Benjamin se distancia de algo que solía ir asociado a esas primeras formas de encuadramiento y relativización histórica: el hecho de hipostasiar un periodo, estilo o género como si fuera una «unidad esencial real» o un «ser dotado de sustancia homogénea y dotado de realidad plena». También Musil critica la aplicación a la historia del método de clasificación aristotélico y, por tanto, la idea de un hombre gótico, barroco o austríaco del tardoimperio; y con todo, dedica su vida a ofrecer una tipología representativa de Kakanía —o sea, la Austria tardoimperial— como imagen de un mundo sin atributos esenciales. Pero es que ésta es la cuestión, a la que también responde Benjamin con el *Trauerspiel* como *Bild* (imagen, modelo). Precisamente porque se ha roto el lazo entre configuración e identidad sustancial, porque se renuncia al trasfondo del *Zeitgeist* o de un *nomos* del que las obras serían manifestaciones, se hace más perentorio construir otro tipo de relaciones significantes con una cierta funcionalidad auxiliar u orientativa. Si no se renuncia a ofrecer instrumentos para situarse e intervenir en esa encrucijada, al reconocimiento de la ausencia le debe seguir un paso articulador desde lo existente y sobre lo existente. Así ocurre cuando, coincidiendo con la crisis del «dato inmediato» como primera grieta en el universalismo del modelo nomológico-deductivo (*Cowring Law Model*), Kuhn cancela la idea de «hecho puro» en favor de contextos que se suceden según rupturas generadoras de nuevos cuadros de interés, percepción y lenguaje («paradigmas»). Y ese paso en seguida se ve confirmado por la introducción del punto de vista narrativo en la historia por parte de A. Danto; por la insistencia de Foucault en los códigos previos que «arman» nuestros contenidos de experiencia y de saber —la *episteme* «a partir de la cual pensamos»—; y, en fin, por la ubicación de este marco articulado y articulador en el ámbito de una teoría comunicativa que se desarrolla en diversas direcciones, de Apel y Jugermas a Watzlawick, consolidando la idea de comunidad interpretante e incluso tematizándola como coproductora del objeto.



Esta reaparición del doble movimiento de disgregación y construcción después del periodo de enquistamiento que sigue a la segunda guerra mundial, es un ejemplo de cómo los procesos históricos no se dejan reducir a una unidad, sino que se desarrollan como un vaivén de flujos, reflujos, estancamientos... Pero es también un ejemplo de cómo el hombre, concebido ahora como un «animal simbólico» (Cassirer), aparece necesitado de marcos conceptuales que le permitan discriminar y reconocer lo significativo frente al bullir indiferenciado de lo particular. En cierto modo, el desarrollo de las llamadas «ciencias humanas» en nuestro siglo responde a la necesidad de reconsiderar la relación entre lo particular y lo conceptual a la luz de esa dimensión antropológica como condición y límite de sentido. Y ese es el contexto en que se sitúa nuestra tentativa de relacionar el pasado fin de siglo con el presente. Aun asumiendo el carácter dilatado y oscilante de las transiciones históricas, no podemos dejar de destacar la radicalidad de la fisura que se abre en ese periodo. «Será preciso rastrear un cataclismo ya lejano para encontrar algo comparable a los tiempos modernos...», decían los surrealistas a propósito de *L'Age d'Or*. Y el mismo Steiner considera que, frente a esa «gran brecha» entre *logos* y *cosmos*, todo los demás cambios estilísticos o históricos parecen «sólo subgrupos». Si en las Jornadas convenimos en ver los años treinta como un momento de «cumplimiento» de ese desarrollo, también parece claro que, por las características y el contenido del mismo, ni en este momento ni en el conjunto del siglo se llega a una de esas fijaciones que Adorno llama de «acuerdo terminológico» y en las que la red lexical se extiende «desde las unidades metafísicas superiores hasta los conjuntos empíricos». Ni mucho menos se alcanza una vertebración como la propiciada por un horizonte mítico común. Y con todo, el goce de lo evanescente como renuncia a formas modeladoras de la experiencia —según advirtieron ya Simmel, Benjamin o Musil— es una reacción tan inviable como la nostalgia de las virtualidades formalizadoras de un mito social o una razón fundacional.

Podríamos ver las ideas de crisis y transición como inseparables de la de historia; y así recordar que el propio Aristóteles, que en nuestra cultura personifica el gran momento de fijación, desarrolló su ordenación conceptual en plena crisis de los mitos tradicionales, los dioses protectores de la *polis*. Pero la historia también muestra que en este y otros procesos de fundamentación —como el que culmina en la escolástica o el que llevó de las taxonomías cartesianas a la Enciclopedia— perduran elementos de firme estabilidad, el más importante de los cuales es el presupuesto subyacente a toda la lógica aristotélica y que constituye su primera *kategoría*: la idea de sustancia (*ousía*) como entidad o sustrato permanente. En cambio esto es justamente lo que estalla en el fin de siglo pasado. Nietzsche lo expresa doblemente cuando sugiere una correlación entre matar a Dios y dejar de creer en lo sustancial y en lo gramatical, o cuando habla de palabras que se han hecho duras como piedras porque hemos olvidado que sólo son metáforas. Y hacia ahí mira Benjamin cuando presenta la alegoría como «antídoto del mito» o como ámbito de imágenes alternativo a la «vía fácil» ante el desencanto (*Entzauberung*). Este es un ámbito abstracto atravesado por el tiempo de la caducidad empírica, y ni por un lado ni por el otro existe correspondencia con sustrato

alguno. Es el flujo heraclíteano sin fin, la flecha hacia adelante que se rompe –y que ya Platón y Aristóteles, el primero con la *anamnesis* y el segundo con el *telos*, se habían resistido a aceptar–: el artículo de Teresa Sala nos habla de ello y de cómo con el cristianismo –en particular con Agustín de Hipona– se impone la concepción lineal de la historia, que persistirá en la modernidad mediante el expediente de sustituir la guía y meta de la providencia por el progreso o la realización de la Idea. Pues bien: este doble consuelo es el que se niega el alegorista, cuyas imágenes son ambivalentes como las del mito, pero se diferencian de éste por su carácter histórico y secular. Y ello lleva al *Trauerspiel* a que alude Jarauta en su referencia a 1900 como espacio fragmentado, cuando ni la crisis del idealismo puede limitar el horizonte al *nomos* científico, ni la crisis del positivismo puede llevar al reverdecimiento del mito.

Tal es la crisis del siglo –aunque quizá ya podríamos empezar a hablar del siglo de la crisis– que hemos intentado examinar en las Jornadas y también ahora en la revista. Para profundizar en ello hubiera sido importante poder contar con Claudio Magris, que nos manifestó con prontitud su imposibilidad de asistir. Así como también lo hubiera sido, sin duda, la presencia de Jean Clair, no sólo por sus trabajos referidos a esos cien años de arte, sino también por su atención a las relaciones entre éste y la ciencia, así como por el carácter polémico de su visión –por ejemplo, frente a la de Catherine Millet. Sin embargo, aunque evidentemente lamentamos no haber podido contrastar con el propio Clair los clichés con que a veces se asimilan sus ideas, también debemos decir que su sustitución por Giulia Colaizzi tuvo el efecto positivo de poner enseguida en el centro del debate algo que, si bien empezó a anunciarse en el anterior fin de siglo con las innovaciones aplicadas de la termodinámica y la electricidad, es probablemente el factor distintivo del presente: la conversión del mundo en una escena global por obra de las nuevas tecnologías.

También en la segunda mesa redonda Rafael Argullol se refirió a este hecho, insistiendo en el carácter más poliédrico que otorga a la cultura la posibilidad de incluir las tradiciones no occidentales. Y en esta misma línea Eugènia Balcells (a la que debemos agradecer especialmente su participación por coincidir ésta con la inauguración en el MACBA de su instalación *Veure la llum*) planteó la relación entre las nuevas condiciones de aceleración temporal y el despliegue de un espacio más fraccionado. «*La vitesse, c'est un milieu*», decía Paul Virilio en el número de *Art Press* coincidente con las Jornadas que nos trajo su directora, Catherine Millet. Y también con esta cuestión terminó la segunda conferencia, al hilo de una pregunta del profesor Alberto Estévez sobre la pérdida de forma y visibilidad de la técnica en este fin de siglo, que sirvió a Sergio Givone para recalcar su idea de que esa red tecnológica podía verse como una «singular metáfora del mito». Anteriormente, en su conferencia Givone había hablado de nuestra *appartenenza destinale* a una racionalidad técnica que nos excede y de la que sin embargo somos responsables, del mismo modo que en el mundo griego los dioses estaban sometidos a un destino que les excedía y a la vez les afectaba, de modo que también eran responsables de lo que acaecía bajo este campo de influencia. «El

mito es esto», nos había dicho Givone: «una infinita variación sobre el destino». Y también: «si vale la pena interrogarse sobre el mito, es en el sentido de que la razón se nos aparece siempre colocada en un marco por el cual es *cosí* y no *cosà*, como algo que ocurre en cierto momento y sobre la base de ciertos condicionamientos históricos». Desde este punto de vista el mito se yergue como «conciencia de que todo lo que hacemos a través de la razón y la técnica lo hacemos dentro de un horizonte del que no podemos justificar la naturaleza ni el fundamento». Y lo trágico emerge cuando decimos sí a la opción de hacernos responsables de ese destino como poder que gobierna nuestra vida independientemente de nosotros.

En otros lugares Sergio Givone había puesto de manifiesto la historicidad del concepto de lo trágico; y así había explicado que la experiencia trágica griega se basa en la idea de límite, que a su vez remite a la *polis* como marco de la vida, mientras que *il tragico moderno è questa stessa esperienza del limite nel suo farsi abissale, nel suo sfondarsi, nel suo portarsi oltre il limite* <sup>23</sup>. Sin embargo, aquí insistió sobre todo en dos aspectos del concepto constantes a lo largo de la historia: un reconocimiento de condiciones que sobrepasan los procedimientos de autogobierno y desarrollo racional; y un gesto de distanciaci3n tanto respecto a ese marco como respecto al acontecer individual que entra en conflicto con el mismo. El primer aspecto abunda en la idea de esa escena a que aludíamos y en la que se mueven, querámoslo o no, nuestros pensamientos y acciones: es lo constrictivo. El segundo abre la puerta a lo paradójico, a la posibilidad de dar la vuelta al conflicto sin dejar de mostrar su carácter insoluble: es lo liberador (asimilable a una determinada concepci3n del arte). Pero obviamente lo segundo requiere lo primero, y si esta uni3n se nos aparece segùn las condiciones de la modernidad, el resultado es una relativizaci3n de la diferencia entre esa escena trágica y el *Trauerspiel* de Benjamin. Pues, al decir de éste, la diferencia radica en que en el *Trauerspiel* domina la materialidad lingüística, sin dioses en la trama, mientras que por esta presencia divina —aurática— lo trágico se asocia al silencio. Pero aquel gesto de asunci3n e inversi3n implica hoy asumir el desencanto como *tonalità*, lo que por un lado significa el desvanecimiento de aquella presencia, y por otro una apropiaci3n de la *tejne* que hace que ese posible gesto (artístico) se dé como lenguaje más técnico que aurático. Con lo que, por ambos lados, estamos muy cerca del modo en que el mismo Benjamin tiende a asumir e invertir las nuevas formas de experiencia empobrecida.

Y de nuevo, en las diversas interpretaciones y maneras de considerar esa escena, reencontramos el juego de lo local y lo fluyente: de lo conceptual como cauce y del punto de vista como impulso que impide a aquello secarse y endurecerse. Hasta ahora nos hemos referido sobre todo a la idea de marco y al marco concre-

---

<sup>23</sup> Véase la discusi3n de Ferraris, Rovatti, De Benedetti y otros con Givone en «Debole e tragico», *Aut Aut*, mayo-agosto, 1990. Y por supuesto, también *Desencanto del mundo y pensamiento trágico*, Visor, Madrid,

to que se abre entre los dos fines de siglo (como telón de fondo en el que nos ha tocado «danzar», por decirlo con una metáfora utilizada por Eugènia Balcells, cuyo uso de «los medios que el momento ha puesto en nuestras manos», según sus mismas palabras, podría servir como ejemplo de aquel gesto artístico de apropiación e inversión). A continuación, en la segunda parte del texto intentaré mostrar aspectos de las transformaciones en ese ámbito concreto (transformaciones sobre las que, además, tenemos la ponencia que amablemente nos envió José Jiménez tras notificarnos su imposibilidad de asistir a las Jornadas, y que hemos incluido inmediatamente después del presente artículo).

## II. INDIVIDUALIDAD Y SERIALIDAD, FLUJO Y CRISTAL, VALOR Y DIFERENCIA

Cuando Hofmannsthal sitúa en el Renacimiento las bases del arco que se despliega hasta la época del liberalismo, probablemente esa curva viene a coincidir con el desarrollo de la individualidad secularizada. Sin embargo, como ya ocurriera en Grecia, lo mismo que tiende a emancipar la esfera individual de un ámbito cósmico-mítico tiende a desdibujarla en un ámbito abstracto, público y nivelador. La escritura —de la que ya Estrella de Diego nos dijo que era enemiga del secreto— es un hito importante en este sentido; y también parece serlo la cosificación abstracta inherente a ese signo universal que es el dinero. Así, Adorno nos recuerda en el citado libro sobre terminología que *krema* significaba «cosa» antes de adquirir, sobre todo en plural, el significado de dinero. Y Vernant ha explicado que *kremata* tendió a sustituir la idea de cosa como *physis* por la de cosa como mercancía, matizando que ésta se mantenía en un plano ontológico inferior al de aquélla, mientras que, por el contrario, otro concepto abstracto vinculado al de bienes patrimoniales, *ousía*, remitía a lo invisible pero en un plano superior al de lo natural aparente<sup>24</sup>. Sin duda este *décalage* tiene que ver con el hecho de que, a diferencia del primero, ese último concepto realza lo propio de cada cosa; y por ello no parece casual que en una época de afirmación de lo individual como el helenismo se diera una nostalgia por las formas más figurales y menos convencionales de escritura, representadas sobre todo por el jeroglífico. También en el Renacimiento, y en gran medida a partir de textos de la antigüedad tardía, esta nostalgia se manifiesta sobre todo en autores que abren la puerta a los valores expresivos de la individualidad, de Ficino a Bruno. Y es asimismo significativo que el interés por el jeroglífico como lenguaje plástico y «no arbitrario» renazca en ese otro momento que también merece el apelativo de «crisis de la conciencia simbólica» dado por Cassirer al Renacimiento y que va del primer romanticismo (Fichte, Novalis...) a Hofmannsthal. Tanto la estética mágica de Bruno como la religiosidad interior reformista muestran que en el siglo XVI lo individual y lo secular aún no corren parejas; sin embargo, en el incipiente mundo protestante se manifiesta ya una apertura a una lógica de la separación y la

---

<sup>24</sup> Cf. ADORNO, T. W., *Terminología filosófica*, Taurus, Madrid, 1976, p. 14; y VERNANT, J., P., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Ariel, Barcelona, pp. 357-361.

cantidad que habrá de convertirlo –según sugiere Weber– en el mundo burgués por excelencia. En contraste con el mundo figural y cualitativo de Bruno, el *eppure si muove* de Galileo y el *je pense* de Descartes representan la doble base de la mentalidad secularizada que culmina en el positivismo y el liberalismo: por un lado, la delimitación de esferas autónomas, cada una con su propio código, y por otro la figura de un sujeto sustancial como centro «re-ligador» (en el doble sentido de que ordena esas diversas formas de acceso al objeto y de que tiende a ocupar el lugar de la *religio*). Pero entre esas dos instancias se da una contradicción interna, por la que de un lado lo metafísico o mítico no deja de cernirse sobre cada «especialidad científica», y de otro es el mismo sujeto el que acaba estallando.

El romanticismo se desarrolla sobre la base de esta contradicción y la acentúa, del mismo modo que también lo hacen ciertos inventos o prácticas del siglo XIX –como la fotografía o el periodismo. En E.T.A Hoffmann, por ejemplo, las arpas eolias se relacionan con las experiencias más cálidas y subjetivas –el amor, el sueño, la iniciación al cosmos–, pero también con los aspectos nocturnos de las ciencias naturales y, a través de la figura del mago o inventor, con lo más despersonalizado: los autómatas. De modo parecido, a fines del siglo XIX el uso social y la difusión del retrato personal es una clara manifestación –junto con la tarjeta de visita, la agenda personal o el diario íntimo– de lo que M. Barrés popularizará como *culte au moi*; pero obviamente ello no se relaciona menos con la instantaneidad del ojo mecánico que ese otro invento al que tantos intelectuales –de Eugeni d’Ors a Kafka– pondrán bajo sospecha por su carácter disruptor y asociado a la masa: el cine. Este es el punto oscilante sobre el que se construye y de-construye la *Kultur* burguesa. Y así nos lo muestra uno de sus últimos grandes monumentos: *La Montaña Mágica*, de Thomas Mann, en uno de cuyos personajes, Settembrini, encontramos una perfecta y casi caricaturesca encarnación de ese arco civilizatorio.

Efectivamente, este homo *humanus*, según se llama a sí mismo, orgulloso de pertenecer al país que fue la cuna del humanismo y, por tanto, el primero en «desplegar la bandera de las luces», es un decidido defensor de «la mecánica» en el camino del progreso «bajo el signo de la Razón, la Ciencia y el Derecho»; pero a la vez exalta la «personalidad» como una de «las conquistas del Renacimiento y el Iluminismo», y así al final alecciona al joven Castorp para que no piense «que las cosas del espíritu no pueden tener un carácter personal». Sin embargo, la primera reflexión de Castorp a su llegada al balneario no sólo explica la importancia de estos establecimientos en el cambio de siglo, sino que pone el dedo en la llaga que luego Naphta, el oponente «terrorista» de Settembrini, no dejará de remover: la necesidad de un «cambio de aire» o una «interrupción en el curso de la vida» –piensa Castorp– viene dada por una «conciencia de la duración que amenaza perderse en una monotonía demasiado persistente» y por la que los días parecen alargarse pero en realidad quedan reducidos «casi a la nada»; esto es «lo que se llama tedio», concluye: «una representación enfermiza de la brevedad del tiempo provocada por la monotonía». Y esto es también lo

que muestra el desarrollo de la fotografía y el periodismo: la proliferación de eventos suscita la «in-diferencia», el registro del tiempo en imágenes hace comparecer la caducidad. De esto último nos habla Teresa Sala en su artículo; mientras que David G. Torres nos muestra en el suyo cómo la fotografía hace el mundo más abstracto. Es la misma abstracción que Naphta presenta como el reverso de algo tan concreto como la carne o el dinero. La abstracción en que se convierte así mismo el tiempo en el balneario después de los primeros días jóvenes y vivos: esta doble cara de la moneda es lo que confiere a la montaña su encanto (*Zauber*). Y aunque no lo vea Settembrini, se trata de dos caras indisociables: la una lleva a la otra. La cultura del despertar de la individualidad conduce al sopor de la equivalencia, el ciclo del humanismo culmina en el *semper idem* que contraría a lo humano (pero que a la vez le sirve en cuanto que, como dice Blanchot, las máquinas representan la penuria del ser convertida en poder por la repetición).

Según muestra el catálogo *L'Ame au Corps* –dirigido por Clair–, el destino de *l'homme machine* de Descartes aparece prefigurado en Vaucanson, el *mécanicien de génie* que empezó construyendo *anatomies mouvantes* y acabó tratando de normalizar los gestos de los obreros de la industria de la seda en un primer atisbo de automatización<sup>25</sup>. El *culmen* de este ciclo se alcanza en el cambio de siglo, cuando a la apoteosis de la mercancía en grandes almacenes y grandes exposiciones le siguen los inicios de la concentración y la taylorización productiva; pero es justo en este momento, el del Gran Capitalismo, cuando la epidemia de tedio, *ennui*, *spleen*, *noia*, *Langeweile*... infecta Europa. Tampoco se equivoca, pues, Steiner cuando dice que «el clamor (...) más profético del siglo XIX es la frase de Théophile Gautier *plutôt la barbarie que l'ennui*»<sup>26</sup>. Y en este sentido fue muy acertada la selección de imágenes con que Rovira ilustró su panorámica en la última mesa redonda: primero, la locomotora «desbocada» y despeñada en la estación de Montparnasse; y luego, los cuerpos-máquina que Grosz pintó en la postguerra y que anticipan la figura del *cyborg*.

La primera guerra mundial será vista como la esperada ruptura de esa inercia maquina, pero también como su cumplimiento: la tecnificación del mundo y su repartición como mercado. Y así la «metáfora de la máquina» –por usar una expresión de Rovira– tendrá interpretaciones muy ambivalentes, desde la afirmación del superhombre tecnológico del futurismo hasta la identificación crítica del soldado con una marioneta o un autómatas sin rostro –y en su lugar, la careta antigás. Pero en general, el paso al primer plano del robot, la serialización o el montaje despersonalizado, tiende a identificarse con la conciencia de que «el hombre como se entendía hasta ahora, ha terminado» –según lo expresa Gottfried Benn en *Doble Vida*<sup>27</sup>. En relación con ello, Givone explicó en su conferencia

<sup>25</sup> Cf. la sección II, «L'home machine», París, 1993.

<sup>26</sup> STEINER, G., *En el castillo de Barba Azul*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. 27.

<sup>27</sup> *Doble vida y otros escritos autobiográficos*, p. 144, y también p. 35 («en este cerebro se deshace algo que se consideraba como el yo desde hace 400 años...»).

que en los años veinte y treinta la difusión planetaria de la racionalidad tecnológica trajo consigo una identificación de ciencia y técnica que rompía con la jerarquía de saber teórico y aplicación; y sugirió que ello tendía asimismo a modificar la asimetría existente entre nuestro concepto de arte y la palabra griega *tejne*, de modo que quizá pudiera *risoldarse* lo que un largo proceso de individualización y autonomización había separado: arte y técnica. Pero, por otro lado, el mismo Givone nos presentó a Marinetti como un primer ejemplo de esteticismo difuso, sugiriendo que su modo de identificar al hombre con la máquina, y en particular con la máquina de guerra, reintroducía una «mitología estética» tendente a verlo todo, en este caso la guerra, como obra de arte. Y esa presencia de un re-encantamiento estético es algo que podemos encontrar asimismo en la emergencia de lo serial desde el Werkbund hasta la Bauhaus. Como asimismo se manifiesta –según nos muestra Benjamin– en la mitificación de las *stars* con que el cine compensa su destrucción del aura, o en la reificación con que *el Wohn-Ich* (hombre privado, hombre-cápsula, yo residente o, literalmente, yo-casa) busca resarcirse de la «pérdida del rastro de la vida privada» enfundándose en una estuche superpoblado de objetos «personales». Cuando la guerra ha convertido la transmisión de la experiencia en un saber desmentido, las dos caras de la *Bildung* burguesa, uniformidad y mito de la personalidad, serialización y auratización, sobreviven al modelo heroico de aquella formación: el *homo humanus* o humanista.

Y precisamente la manifestación de estas dos caras, de la cultura a la política, del juego al trabajo, es un trasfondo que enlaza los textos benjaminianos más disímiles. Así, no es casual que Benjamin empiece sus *Tesis* con una alusión a un autómatas<sup>28</sup>; ni tampoco que, cuando alude a la «traición» de quienes combaten el fascismo reproduciendo la lógica que ha llevado al mismo, utilice una imagen que hace pensar en una marioneta: «este pensamiento se propone liberar al niño político mundial (*politische Weltkind*) de las redes en que lo han envuelto». La apertura al «tiempo teológico» del corte revolucionario se corresponde con el estallido del deseo tematizado en relación al surrealismo o con el intento de «arrancar lo nuevo al *semper idem*» en los textos referidos al siglo XIX. Por el contrario, el «tiempo de la caída» halla su expresión en el «tiempo repetible y no cualitativo de la ciencia natural matematizada» o en «el carácter mediocre y plano de la experiencia» en la era ilustrada (que para Benjamin no empieza con el Renacimiento, donde aún percibe una relación cálida con el cosmos, sino con el mecanicismo que le sigue y que por ejemplo le hace decir: «Sade es el hijo de una época que gusta de jugar con autómatas»). Asimismo, en sus escritos sobre el lenguaje identifica la caída con la permutabilidad y arbitrariedad del signo abstracto, que halla su paradigma en «la concepción burguesa de la lengua», según

<sup>28</sup> «Como es sabido, se dice que existía un autómatas construido en forma tal que era capaz de responder a cada movimiento de un jugador de ajedrez...» Se trata probablemente del jugador mecánico de que nos habla Poe en la narración titulada *El jugador de ajedrez de Maelzel*. Sobre esto véase LÖWY, M., «Walter Benjamin critique du progrès: a la recherche de l'expérience perdue», en *Walter Benjamin et Paris*, cit.

la cual la palabra se fija aleatoriamente a la cosa del mismo modo que «el precio es el significado de la mercancía». Y en los textos de los años treinta en que tiende a asumir la *tabula rasa*, entre los que destaca *Experiencia y pobreza* (*Erfahrung und Armut*), ese empobrecimiento se manifiesta en relación con la primera gran guerra, porque fue en ella donde se vivió el terrible impacto de la técnica en «su vertiente más destructiva», tal como nos dirá José Jiménez.

También en el último texto de *Einbahnstrasse*<sup>29</sup>, allí donde se refiere al momento de arranque de la modernidad en que aún había un contacto ebrio con el cosmos, Benjamin presenta como otro extremo de ese arco el momento de la gran guerra, en el que se dio un nuevo intento de «nupcias con las potencias cósmicas», pero según el «espíritu de la técnica» y el «afán de lucro de la clase dominante», por lo que «la técnica traicionó a la humanidad y convirtió el lecho nupcial en un mar de sangre». En este texto no sólo se manifiesta el doble aspecto de cumplimiento y reencantamiento a que antes aludíamos en relación a esa guerra; en él resuenan las palabras del «críticón» en *Los últimos días de la humanidad*, cuando el *alter ego* de K. Kraus habla de una «guerra entre comerciantes» en la que las «cualidades humanas» se convierten en «energías mecánicas», o cuando remite a ese doble aspecto presentando la guerra como una «aventura tecnorromántica en que la humanidad se ve desafiada por la cantidad». Sin embargo, la diferencia con Kraus está en que, mientras éste toma «partido por la naturaleza», de modo simétricamente contrario a cómo los defensores del progreso abogan por su sometimiento, Benjamin propone un estado de tensión entre los dos polos buscando un nuevo concepto de técnica como dominación, no de la naturaleza, sino «de la relación entre humanidad y naturaleza». Y así, frente al carácter terminal con que se nos aparece Kraus, tanto en el ensayo específico que Benjamin le dedica como en el «monumento» con que le honra en *Einbahnstrasse*, la reflexión benjaminiana sobre la técnica se enmarca en una reflexión más amplia sobre una crisis de nacimiento, a la que ese libro intenta contribuir, según muestra su última frase: «sólo en el delirio de la procreación supera el ser vivo el vértigo del aniquilamiento».

Este aspecto auroral es el que confiere su ambivalencia al momento purgativo representado por la masa o el *shock* del viandante perdido en la ciudad. Por un lado, ello se corresponde con la fantasmagoría de la mercancía, con la teoría de Marx según la cual el aparecer fetichizado de las cosas oculta las relaciones entre los hombres, con la pérdida de conciencia inherente al ritmo febril y siempre inacabado de esta recepción o del trabajo en cadena que la hace posible y por el que el trabajador —como el cliente en los almacenes— tiende a asimilarse al autómata. Pero, por otro lado, esta ebriedad abocada a lo efímero es también la fascinación baudelairiana ante la *passante* con la que cruza una única mirada. Son, sin duda, los tipos de esta poesía, del propio poeta al *flâneur* y la prostituta, quienes mejor encarnan esa ambivalencia o duplicidad (*Zweideutigkeit*). Si el

<sup>29</sup> Dirección única, Taurus-Alfaguara, Madrid, 1987.



*flâneur* dota de alma a la masa sumergiéndose en ella, siendo a la vez sujeto y objeto de la mirada, la prostituta es en sí misma masa, objeto, pero también sujeto que acoge y da, que vende y compra, y que así disipa esa fantasmagoría mercantil que es ella misma y que en la familia burguesa se envuelve de ilusiones —como se hace con todo artículo de masa en esa sociedad. La prostituta es sexo sin *eros*, así como Baudelaire es «poeta sin aureola». En ambos casos hay un desnudamiento a través del disfraz, una verdad mediante la mentira: la asunción de la envoltura del gesto amoroso o poético permite que se vendan mejor; y como reverso, la asunción de esa condición venal les permite encarnar otro amor y otra poesía posibles, de gestos aún pobres, pero que, por ello mismo, traspasan la falsa apariencia de la mercancía (*Warenschein*) en el contexto burgués. En esta «santa prostitución del alma que se da toda entera (...) al desconocido que pasa» se resume la duplicidad de los hijos de la *foule sans nom* —o sea, huérfanos—, en los que coexiste la promiscuidad de lo originario con la multiplicidad abstracta de lo permutable. Y hacia esas dos caras bascula la mirada de Benjamin, del mismo modo que esa polaridad marca la oscilación baudelairiana entre las correspondencias y la vivencia del *shock* (*Chockerlebnis*).

Así, Benjamin cree que no cabe sustraerse a la opacidad representada por la serialización y los «instintos de masa»; pero también cree que, por su integración de operatividad y utopía, el arte apunta a un modo de articular las nuevas condiciones técnicas que va más allá de él mismo y de su contexto social. Por eso acoge las manifestaciones de ese sueño que vive como agresión y a la vez trata de contribuir a la «conciencia del despertar» con un texto orientado a organizar esa fuerza «donde es más pertinente» para invertir tal agresión. Este trabajo, *La obra de arte en la época...*, es el más claro ejemplo de la voluntad de «abrir camino» con «presencia de ánimo» que Benjamin presenta en el *Passagenarbeit*. Sin embargo, mientras que aquí la locura amenaza desde la profundidad de lo «prehistórico», en *La obra de arte en la época...* lo que se quiere «hacer cultivable» es una superficie sin sedimentación alguna. Allí se desbroza una «selva virgen» desde el plano tradicionalmente ilustrado de la historia, y aquí se aplica el «hacha afilada de la razón» al terreno tradicionalmente mítico del arte. Respecto a aquello Benjamin dice: «Disolución de la mitología en la historia». Y respecto a esto: «Arte significa cepillar la realidad a contrapelo. (...) El arte es duro...».

—

Así, con la crisis que desemboca en la gran guerra muere, como dice Gottfried Benn, «la realidad hecha “realmente” desde hace cuatrocientos años». A la idea de fidelidad a un modelo natural (mímesis) o a unas leyes de belleza en concordancia con las leyes del universo (canon clásico), le sustituye ahora la exigencia de responder a esa triple verdad de que hablaba Kandinsky: la del artista, la de la época, la del propio arte. Y en este aspecto puede considerarse modélica la intervención del pintor y poeta Albert Ràfols Casamada en la segunda mesa redonda. Ya desde el primer momento, cuando se refirió a la «cosa-pintura» como

«esa cosa que mediante la materia plástica en el sentido más amplio comunica una idea, un sentimiento, una emoción...», Ràfols añadió: «esa cosa es producto de un deseo y de una necesidad, de un deseo de creación por parte del artista y de una necesidad de realización, de dar cuerpo a ese deseo»; y luego, aludiendo a su propia experiencia, remitió a Kandinsky para presentar como fuente del color y la forma esa «necesidad interior», a la que caracterizó como un «deseo de rigor y de libertad», como una «necesidad de profunda raíz espiritual, con un implícito deseo de modernidad, en mi caso». Aquí aparece el aspecto de fidelidad a una época, la conciencia de que —como decíamos antes— no todo es igualmente decible en todo momento: «siempre ha sido mi objetivo moverme en la línea de la modernidad», recalcó Ràfols. Sin embargo esa línea de la modernidad, en tanto que tal, siguió diciendo, es un «camino ambiguo y cambiante», porque es transitorio; y aquí citó la máxima de Baudelaire: *la modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent: la moitié de l'art, dont l'autre moitié c'est l'éternel et l'immuable*. Para que la modernidad no se confunda con la moda, «hay que saber conjugar esas dos cosas: captar lo fugaz y darle forma permanente: el impulso y la construcción». «Hay que saber extraer lo eterno de lo transitorio», concluyó Ràfols. Pero antes sugirió tres condiciones para ello: «en la pintura debe haber, creo, verdad, es decir, rigor en el tratamiento y la expresión de la idea; intensidad, es decir, fuerza espiritual, entrega total en el diálogo con la obra; poesía, es decir, visión personal, elaboración interior, misterio y sorpresa en el resultado...» Y aquí, en el despliegue de esas condiciones, se manifiesta que esa presencia de lo eterno en el arte a que se refería Kandinsky y que Schönberg identificaba con la «idea» —frente a la contingencia del estilo—, es, por usar una palabra del mismo Ràfols, una «potencialidad» que se actualiza entregándose a una construcción específica y variable. Por eso puede darse «misterio y sorpresa en el resultado»: porque el raudal expresivo se formaliza, no como un *Diktat* de «nuestro protegido yo», según diría el mismo Schönberg, sino como un devenir electivo en el que cada paso determina el siguiente, como un desarrollo de articulaciones posibles —en ese tiempo y ese lenguaje— que se seleccionan y organizan atendiendo a criterios inmanentes de funcionalidad<sup>90</sup>.

El sentido ya no es un puente tendido por el sujeto entre orden lógico y orden de la naturaleza. Perdida la referencialidad, los signos desfallecen como medio

<sup>90</sup> Sobre eso véanse las cartas entre Kandinsky y Schönberg ed. en Alianza, Madrid, 1987. También, el artículo del Almanaque *El Jinete Azul* (Paidós, Barcelona, 1989) «La relación con el texto», que significativamente concluye con una cita de Kark Kraus: «el lenguaje es la madre del pensamiento» (frase que se relaciona con esa otra que, según Ernst Krenek —*L'herne*, nº 28, p. 225— está en la base de esa inmanencia por la que cada nota determina la siguiente: «cada palabra hace nacer otra»). Para la relación de la «idea» con la temporalidad del lenguaje, es asimismo fundamental el texto de Schönberg, «El estilo y la idea» (*Style and idea*, Nueva York, 1950), del que existe una ed. incompleta en castellano. Y en relación con todo ello también es importante la carta de Adorno a Benjamin sobre *La obra de arte en la época...* (*Sobre W. Benjamin*, Cátedra, Madrid, 1995, pp., 138-146), en donde, además de referirse a Schönberg, Adorno apunta: «no conozco mejor programa materialista que la frase de Mallarmé en la que define los poemas como no inspirados sino definidos a partir de palabras».

aprehensivo y se convierten ellos mismos en objeto. A ello se refiere el profesor J. E. Monterde en su artículo sobre la evolución del estatuto de la imagen artística; y también en la primera mesa redonda, Joan Fontcuberta (fotógrafo y ex-director del Festival de Arles, aunque prefirió definirse como manipulador de imágenes), habló de esa intransitividad de la imagen como de una nueva idolatría. La auratización consustancial a esta idea se hace evidente cuando la immanencia se autosacraliza y deviene formalismo. Así puede verse en Viena, por ejemplo, cuando en la revista *Ver Sacrum* la voluntad de estilo se une a la afirmación de que «el único significado reside en la línea»; o cuando, en la *Kunstschau* de 1908 —organizada por los artistas del *Kunstlerbund* en colaboración con los *Wiener Werkstätte* y la *Kunstgewerbeschule*—, la sección de pintura aparece encabezada por el lema de Oscar Wilde: «el arte nunca expresa nada salvo a sí mismo». Ciertamente, no es casual que la gran sala de esa «casa de la vida» estuviera dedicada a Klimt, porque en él se encarnan las dos caras de ese momento (del que parten tanto Kandinsky como Schönberg): por un lado, la deriva en el flujo, la disolución en una nebulosa inaccesible a toda categorización; por otra, la infinita expansión ornamental, la conversión de ese amorfismo en superficie abstracta y convencional. El primer aspecto implica cancelar todo centro significativo en beneficio de la idea de vórtice o disgregación; el segundo aspira a convertir esa fusión en síntesis a partir del sujeto creador. Y sin duda esa línea ondulante, liviana, que envuelve todas las cosas, las prolonga unas en otras (la cabellera en el agua, la casa en el jardín...) y les quita el sentido para tomarlo ella misma, representó un desarrollo necesario para ese nuevo paso que fue, por ejemplo, la *selbständige Gestaltung* (configuración autónoma) de *Der Sturm*. Pero este paso tuvo que enfrentarse a aquel simulacro «re-ligador» del arte y la naturaleza. Del mismo modo que, para superar el lazo de la mimesis, ese paso requirió el hundimiento del sujeto en «lo gelatinoso» —según decía Adorno—, hasta constatar que toda imagen, incluida la propia, no era sino una primera lámina de un *espejamiento* infinito.

Lo que se plantea aquí es una reconsideración global de las relaciones entre los lenguajes. El estallido del objeto se corresponde con la fragmentación del espejo. La crisis de la idea de totalidad y la consiguiente emancipación del tono aislado, la palabra en su aspecto gráfico o fónico, o la línea autónoma y la tinta plana, es una primera manifestación de la descategorización que atraviesa el siglo. Si en la tercera mesa redonda Josep Maria Rovira apostó por arquitectos que huyen de la arquitectura y Lluís Alabern se acogió a esa idea para hablarnos de artistas plásticos, como él mismo, que se alejan de las artes plásticas, debemos recordar que ya en el otro cambio de siglo los poetas miran a la música y a las artes visuales, los artistas plásticos oscilan hacia la música para alejarse de la poesía —o a la inversa—, y los músicos recurren a imágenes plásticas o a textos literarios como tejido conectivo ante la pérdida de capacidad integradora del tradicional modo de articulación tonal. Lo que se suele denominar abstracción expresa el agotamiento de lo más abstracto: los sistemas establecidos de cohesión o de representación. Por eso la apertura al cromatismo y la disonancia es resentida como una «liberación» (Peter Altenberg) o como una expresión directa de «los

movimientos del alma y de los sentidos» (Paris von Guterloh). Y por lo mismo, aunque parezca contradictorio, Hermann Broch o Gottfried Benn coinciden en situar la «cuestión de la sintaxis» como «lo principal»<sup>31</sup>. En realidad, se trata del movimiento oscilante que hemos encontrado antes y que es fruto, por igual, de la crisis del lenguaje y de la conciencia del lenguaje, de la apertura al sinsentido y de la búsqueda del sentido. Por un lado, el «disgusto hacia el lenguaje» de que habla Hofmannsthal revela una desconfianza respecto a lo que desde el siglo XVII se ha tratado de sistematizar como casa común, espacio público, y que ahora se ve como ruina, piedra que «se interpone» ante el mundo, precisamente porque se presenta como «un mundo por sí mismo» —con el que se puede decir todo, pero nada «tal como es en realidad»<sup>32</sup>. Ello suscita una retirada de lo conceptual en favor de lo fluyente o lo «inmediato de la existencia»; y así en Hofmannsthal la nostalgia de las «cosas mudas» es la otra cara de la deriva hacia la pintura o el cine, igual como Schönberg se acerca a esos medios en el momento de atender a lo expresivo que emerge. Pero, por otro lado, cuando Kandinsky o incluso ya Whistler toman como modelo la música, es porque ésta aparece como ejemplo de formalización autónoma según leyes propias. De modo que lo que por aquel lado tiende a la fluctuación de fronteras, por éste remarca la separación y especificidad de cada arte. Y así lo expresa Kandinsky a propósito de *Der gelbe Klang* (*La sonoridad amarilla*) —obra que conjuga diversos lenguajes y que por ello aún hoy se sigue relacionando con la *Gesamtkunstwerk*, a pesar de que en su introducción el mismo Kandinsky se distancia de Wagner afirmando una clara conciencia de que «cada arte tiene su propio lenguaje». Frente a la vieja idea del genio que lleva en sí todos los contenidos y puede formalizarlos en todas las artes —idea típicamente romántica pero que arranca del Renacimiento y alcanza su exacerbación en el fin de siglo—, ahora se trata de dar salida a «procesos internos» (Schönberg) que pueden desplegarse en registros distintos e interactuantes, pero que no tienen por qué mimetizarse entre sí. Lo que los hace inteligibles, y éste es el único criterio de sentido, no es un isomorfismo sustancial o en el plano del contenido, sino el hecho de desarrollarse según sus específicas condiciones de estructuración.

Tal es la doble vertiente de la *tabula rasa* que muchos autores —como Rilke o Schlemmer— asocian a la abstracción. En uno de sus lados podríamos identificarla con la imagen de Narciso hundido en la corriente. O con la de Proteo. O con la de las criaturas femeninas que habitan el flujo. Todas, figuras asociadas a lo desustancializado y a lo cambiante de los sentidos. Figuras inquietantes (*unheimliche*) para cualquier racionalista, como el mismo Freud. O como

<sup>31</sup> Cf. el poema de G. Benn *Satzbau* («Sintaxis») en *Gottfried Benn*, Júcar, Madrid, 1982. Sobre este punto en Broch véanse sus «Consideraciones en torno de la filosofía y la técnica de la traducción» (en *Poesía en Investigación*, Barral, Barcelona, 1989), ya comentadas en mi anterior artículo «Art, ciència, filosofia...» en *D'art*, nº 17/18, 1992.

<sup>32</sup> Estas paráfrasis hofmannsthalianas han sido tomadas de J. Le Rider, *Hugo von Hofmannsthal. Historicisme et modernité*, cit., pp. 8 y 86-7 (reseña de una monografía dedicada al actor F. Mitterwurzer y carta a Karg Bebungurg, ambas de 1895).

Settembrini: este es el lado inmediatamente expresivo de la música, por el que el viejo humanista la contrapone a lo verbal como «sospechosa» o «peligrosa». Y éste es también el punto de conexión, tan fecundo en el fin de siglo, entre música y *Vita femina*, agua y cuerpo: Venecia. De Nietzsche al mismo Hofmannsthal<sup>33</sup>. Pero este es también el punto en que la música linda con el silencio. Y lo femenino con lo animal, lo amorfo, lo indiferenciado. Así, si Freud identifica a la mujer —y al artista— con Narciso en un sentido negativo, Lou Andreas Salomé mantiene esa identificación, pero invierte la perspectiva: si la mujer posee un desarrollo menos diferenciado, eso la hace —como al artista— más abierta y sensible a la «reminiscencia de la comunidad original»; si su Superyo es más débil, eso le permite entregarse al amor y, así, hallar su centro en lo que la desnuda de su individualidad; si su naturaleza es más receptiva que dinámica, eso se debe a que no necesita ir más allá de su núcleo íntimo, porque en ese «círculo mágico» está todo. Pero en ambos casos lo significativo es que esa nueva presencia aparece como un descenso a lo natural indeterminado. Y ello no puede extrañar si se percibe como derivación y reacción de la cultura —burguesa, masculina— en estado de «malestar»; estado que, de un lado, supone una puesta en cuestión de la *domesticitas* y su sumo sacerdote, el padre de familia; pero, de otro, implica —tal como dice Rilke— que no existe «ningún modelo» para tal reconsideración. Esa ausencia de formas está en la base de que aún en los años treinta Caillois muestre su fascinación por lo magmático y Bataille exalte la animalidad como aquello por lo que no podemos ser «reducidos a cosas»; pero ello no hace sino prolongar, unos eslabones más allá, aquella cadena de reacción al *ennui* que condujo a la *nostalgie de la boue* (y que ya se manifestaba en la admiración de Zola por la vitalidad de las clases trabajadoras, o en la oscilación de Flaubert entre el *taedium* de *Madame Bovary* y los monstruos de *Las Tentaciones de San Antonio*<sup>34</sup>). Pero de hecho esa contraposición entre lo animal y lo maquinal esconde una continuidad entre ambas cosas. Y así parecen mostrarlo numerosas obras de nuestro siglo, desde *El elefante celebé*s de Max Ernst hasta las máquinas afectivas y animales de Rebecca Horn.

---

En relación con eso, es interesante contrastar algunas muestras del interés a lo largo del siglo por la pequeña gran obra de Kleist *Sobre el teatro de marionetas*.

---

<sup>33</sup> Recuérdese el poema *Venedig* insertado en *Ecce Homo*, al que anteceden las palabras: «Cuando busco un sinónimo de música no encuentro otro que Venecia». El mismo Nietzsche muestra la ambivalencia de la música presentándola ora como expresión ligera y directa de la vida, ora como un peligro para el «rigor de espíritu» (*Cave Musiquem*). Por lo que hace a Hofmannsthal, su novela inacabada *Andreas* es el mejor ejemplo de esa ambivalencia disolvente que halla su símbolo en Venecia (y de la que también es testimonio *Muerte en Venecia* de Thomas Mann).

<sup>34</sup> Cf. VALÉRY, P., «Tentación de (Saint) Flaubert» en *Estudios literarios*, cit., p. 187: «Esta *Tentación* —tentación de toda su vida— era para él como un antídoto íntimo contra el aburrimiento (confesado por él) que le producía escribir sus novelas de costumbres burguesas y levantar monumentos estilísticos a la mediocridad provinciana y burguesa».

Para el citado Schlemmer, por ejemplo, esta obra abre un camino más allá del «callejón sin salida de la abstracción», pero permitiéndole acoger el «destino» de un tiempo de *tabula rasa*: la «austeridad» que ésta exige se encarna en la este-reotipia de un ballet mecánico, lo que le permite aplicar a la figura humana una *mathesis* despojada de todo romanticismo —y por tanto, también de wagnerianismo (a pesar de que, sin atender a sus explícitas prevenciones y matizaciones, sea habitual relacionar su teatro, sin más, con la *Gesamtkunstwerk* <sup>35</sup>). En cambio, cuando Lou Andreas Salomé descubre esa obra y la comenta en sus *Últimas Notas íntimas*, la ve como un apoyo a su tesis del desarrollo de la conciencia como fragmentación del vínculo natural, y en este sentido coincide con el Kleist más propiamente romántico en la nostalgia de una inocencia que —aunque sea «por detrás»: por lo más bajo— permita suturar aquel círculo. También Rilke, al inicio de su *Cuarta Elegía*, constata la pérdida de lo que Lou llama «armonía graciosa e inconsciente»: «Nosotros no estamos en armonía...»; y unos versos después parece remitir directamente a Kleist cuando alude a una escena interior y rechaza al primer bailarín: «No éste! Basta! Por muy leves que sean sus gestos, / está disfrazado y se convierte en un burgués / (...) No quiero esta máscara a medio llenar, / prefiero el muñeco. Este está lleno. Quiero / soportar el relleno y el alambre y su / rostro hecho de apariencia». Como ocurre en ciertos pasajes de *la muerte de Virgilio* en que Broch sueña con «cerrar el círculo», se diría que aquí también comparece la evocación kleistiana del «punto en que se enlazan los dos extremos del mundo circular». Pero, de hecho, lo que comparece es la ambivalente asunción de que «el círculo no se cierra en parte alguna», como dirá Rilke en su adiós definitivo al tardorromanticismo. Si él prefiere el muñeco al bailarín «burgués» es porque aquél se nos ofrece como apariencia con sus rellenos de alambre y paja, mientras éste simula su «medio llenar» con una falsa levedad. Es la misma razón por la que Schlemmer coincide con el Kleist que opta por lo artificial frente a lo artificioso, y por la que Broch prefiere el grado cero de «lo inexpresivo» a lo retórico. O por la que Benjamin prefiere la prostituta y el habitante de la masa al «yo residente» en la casa familiar (*Wohn-Ich*): es la *tabula rasa* como espacio abierto a nuevas relaciones y, por tanto, contrario a la idea de círculo. Mientras que Lou Andreas Salomé valora la oscura seguridad de lo instintivo-mecánico por su simetría con el resplandor del «gran Todo», Rilke, aún compartiendo el

<sup>35</sup> Como aún se hace, por ejemplo, en el catálogo de la reciente exposición en la Fundación La Caixa de Barcelona. Frente a eso sólo hace falta leer el diario del propio Schlemmer (ed. en Paidós, Barcelona, 1987), espec. la p. 12: «no (...) lo sedoso, lo wagneriano, sino Bach»; y la 20: donde vuelve a aparecer Bach en un sentido parecido al que tiene en Klee y en un contexto que contrapone al amasijo la «agudeza, la dureza. La precisión»; y la 50: «¿no será que el arte intenta despojarse en ellas (las máquinas) de los elementos románticos...?»; y la 63: «no puedo desear las artes aplicadas...»; y la 123: «...desembocar en una exactitud formal análoga a la que se da en la música. Pero todos los hermosos sueños de esta índole quedaron sin realizar. Hasta hoy no se ha encontrado el denominador común de las múltiples formas expresivas (...) del arte figurativo. Nosotros, los que vivimos en la presente época y que carecemos de los grandes símbolos e idearios de los antiguos por encontrarnos inmersos en una época de decadencia, de subversión y posiblemente también de renovación, ¿qué otra cosa podemos hacer de momento como no sea el comportarnos austeramente, escuetamente...?».

rechazo de las pautas culturales que le han alejado de esta pureza, asume la descategorización inherente a la misma como un recomenzar que se identifica con «el espacio entre mundo y juguete» del niño. Y así como su ángel mira a lo abierto sin dejar de atender a lo humano<sup>36</sup>, ese es un espacio donde todo puede ser todo y, por tanto, nada se rige por leyes eternas; pero por eso mismo nunca deja de ser un espacio simbólico, representacional, como lo es el del muñeco. O como lo es el espacio siempre imperfecto e inacabado en el que Broch/Virgilio se bate por el conocimiento. Mientras que, por contra, la sutura del círculo hipostatiza ese *continuum* que se corresponde con la perfección de la mudez, con la infinita compulsión repetitiva que halla su pleno cumplimiento en la muerte.

Esta es la advertencia que realizaba Benjamin contra la recaída en el sueño como nueva totalidad —oscura pero consoladora. Y Kafka es, de nuevo, el autor que aparece como antídoto, en tanto que sus personajes ilustran la continuidad entre esa imagen primordial y lo más contrario. Así, por ejemplo, Odradek, a medio camino entre lo objetual y lo animal, ríe e incluso habla, pero no tiene intención ni actividad alguna; el simio de *Informe para una academia* muestra cuan cerca está lo animal de lo humano, o al menos de lo humano manifestado en aquellos a quienes aplica su poder de imitación, gracias al cual alcanza una «salida» (*Ausweg*) a la jaula; y el «artista del hambre» encarna la idea kafkiana del escritor como máquina célibe abstraída del mundo, a la vez que exhibe esa «no existencia» en una jaula, aún más cerca de lo animal que el simio. En todos los casos se trata de personajes que, como dice Adorno en sus *Apuntes sobre Kafka*, «obran, no por sí mismos, sino como si hubieran caído en un campo magnético»: Odradek sólo puede rodar; el simio, habiendo conocido a los hombres, aspira no ya a la libertad, sino sólo a avanzar en esa dirección que tiene delante; y al artista del hambre le «es forzoso ayunar», porque no encuentra comida que le guste. Pero también en este texto Adorno señala que esa «semejanza con el animal» alumbra un horizonte desdibujado en el que lo animal o «lo cósmico» se «emparenta con los ángeles de Klee». Y de nuevo aquí comparece la ambivalencia: por un lado, el punto más bajo que Kleist aún confiaba en reconectar con lo alto, ha acabado coincidiendo con la estereotipia del hábito o la producción, y esto es lo que permite al simio hacerse humano por simple imitación repetitiva; pero, por otro lado, esta misma exclusión indica que la opacidad que tiende a cubrirlo todo no es todo, que existe una alteridad de la que lo animal es recuerdo y testimonio. Y sin embargo, como muestra también el simio, una vez perdido ese estado primigenio de libertad ya no puede haber regreso, y todo intento de huida en este sentido lleva a lo contrario: a la fijación en una falsa y artificiosa inocencia amaestrada.

<sup>36</sup> Véase la Elegía IX: «estamos tal vez aquí para decir casa, / puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana...». Y luego: «Aquí es el tiempo de lo decible, aquí su país natal. / Habla y proclama (...) / Celebra para el ángel el mundo, no el inefable (...) / (...) Por esto muéstrale / lo sencillo, lo que, configurado de generación en generación, vive como cosa nuestra, junto a la mano y en la mirada. / Dile las cosas...»

El mismo Kafka lo expresa en una conversación sobre *La metamorfosis* recogida por Janouch<sup>37</sup>:

El animal está más cerca de nosotros que el hombre. Esto es la reja. El parentesco con el animal resulta más fácil que el parentesco con el hombre. (...) Por ello se escribe ahora tanto acerca de los animales. Es la expresión del anhelo de una vida libre, natural. Pero para el hombre la vida natural es la vida humana. Sin embargo, nadie lo ve. Nadie quiere ver este hecho. La existencia humana resulta demasiado fatigosa (...). Se regresa a la condición animal. Resulta mucho más fácil que la existencia humana. Cobijado en el seno del rebaño, se desfila por las calles de las ciudades para acudir al trabajo, al pesebre o a la distracción. No hay milagros, sino sólo instrucciones para el uso, folletos y normas. Uno siente temor ante la libertad y la responsabilidad. Por ello se prefiere morir ahogado tras las rejas levantadas por uno mismo.

Aquí Kafka no sólo atestigua la continuidad entre «la involución (...) preparada por las parábolas animales» y la vida reificada que enfrenta a los hombres a «su parecido de copia» —por decirlo de nuevo con Adorno—, sino que resiente su propio escrito como parte de esas rejas. Y ello por la misma razón por la que coloca al «artista del hambre» entre rejas. Esa razón, en sentido general, se relaciona con la característica asociación kafkiana entre la «terrible ocupación de escribir» y el celibato o la delgadez vistas como deuda pendiente con la vida; y respecto a *La metamorfosis* en concreto, obedece al hecho de saber que lo que en ella se cuenta (y que el mismo Kafka ha soñado como vía de escape en otro momento) no difiere de aquella reificación que experimenta en su vida y su trabajo y que emerge de modo más o menos directo en toda su escritura. De hecho, la escualidez es una variante de metamorfosis por encogimiento, y en esa medida es asimilable a la huida hacia lo criatural. Sin embargo, el hecho de que el «artista del hambre» ayune porque no existe comida de su gusto, da a su «arte» o «manía» —según se mire— un carácter de incomodidad respecto a lo existente que le acerca asimismo a lo animal en tanto que alteridad, y que en esa medida le aleja de lo literario como refugio. Si Rilke no siempre se libra de caer en cierta complacencia literaria (mientras que Thomas Bernhard —fiel a Kleist, del que también se manifiesta afín— denuncia esa afectación del arte, pero al precio de renunciar a su apertura utópica), para Kafka «escribir es abrirse al máximo», en el doble sentido de bajar a «profundidades femeninas», pero también en el de alcanzar la pureza de lo infinito e indestructible. Y si por aquel lado hemos visto que apuntaba el silencio, otro tanto ocurre por éste: ambos lados pueden devenir reja. Un aspecto de este doble sentido se manifiesta en su identificación de la escritura con una eyaculación o un parto recubierto de mucosidades. Y el otro, en la conocida imagen del ángel convertido en lámpara que emite una «tenue luz».

<sup>37</sup> JANOUCH, G., *Gespräche mit Kafka*, Frankfurt Main, 1968 (texto reproducido en *Escritos de F. Kafka sobre sus escritos*, Anagrama, Barcelona, 1983, p. 66).



Me refiero aquí al pasaje de su diario que ha sido comentado por José Jiménez —en el sentido de resaltar como esa esperada presencia angélica deviene ausencia— y por Massimo Cacciari —mostrando a su vez cómo la sustancia del ángel se disuelve en la metamorfosis de sus signos<sup>38</sup>. Asumiendo esa doble exégesis, me gustaría llamar la atención sobre dos aspectos del pasaje. El primero es que el ángel aparece en la habitación donde Kafka escribe después de todo un día de reclusión. Y el segundo, que, cuando Kafka espera que el ángel emita su voz, éste se reifica en una figura de madera que el escritor utiliza como lámpara y que sustituye así la luz que esperaba del «ángel vivo»: como en otros textos, lo reificado impone su presencia en el lugar que lo vivo ha dejado ausente. Pues bien, creo que, en Kafka, también la escritura ocupa ese lugar y participa de ambas cosas. Lejos de todo subjetivismo, aspira a ser algo constante, cristalizado, a lo que poder aferrarse frente a lo impuro de este mundo; pero en este mundo lo invariable es lo reificado —como cuando en *El Proceso* se dice que «la escritura es invariable» en referencia a la ley que juzga a K.—, y alzarse contra esto implica enfangarse en aquello (y a la inversa). Así, cuando Kafka identifica la aspiración a «mantenerse puro» con el celibato y la concentración en el trabajo, la escritura aparece como una sustitución de la vida: («es más pobre pero más clara», escribe a Milena; y a Felice: «cuanto más escriba y más me libere, más puro y digno seré de ti»). Pero la misma posibilidad de esa función purgativa muestra que en la escritura también está, debe estar, la vida. Y por tanto el cuerpo, el sexo, la mujer. Por eso, cuando en el diario de 1922 Kafka escribe: «Tal vez puedas vivir “de esta forma” pero ahora tienes que defender esta vida de las mujeres», luego añade: «Quieres defenderte de las mujeres, pero ya están implícitas en el “de esta forma”». Esto es lo que da a la escritura su doble carácter de presencia y ausencia, de cristalización y utopía —como al ángel.

Si en un momento determinado Kafka alude a una verdad que no admite sino el mutismo como «atributo de la perfección», y en otro juega con la idea del silencio como castigo por acercarse a la animalidad, en la tensión entre estos dos polos abre un camino hacia aquella verdad y a través de ese juego, que es humano precisamente por decirse, igual como el simio se hace humano en el momento en que rompe a hablar. Así, ya en la carta a Felice en que plantea la asimilación a un «animal eternamente condenado al mutismo», Kafka manifiesta su conciencia de que la vida humana es ese juego: lenguaje, símbolo, representación. Es convertir un pedazo de madera en una espada —o invocar al ángel y convertirlo a su vez en madera. Y análogamente, cuando asume que su obra no puede ser una «palabra directriz», que él no es «una luz» sino «un callejón sin salida», y que quien «no puede ayudar debe callar», no abandona la lucha, sino que demora esa salida sacrificial y la deja en manos de su amigo y albacea, Max Brod, como si comprendiera que mostrar esa imposibilidad de síntesis es una vertiente del camino,

<sup>38</sup> JIMÉNEZ, J., *El ángel caído. La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1982; CACCIARI, M., *L'angelo necessario*, Adelphi, Milán, 1986 (existe ed. esp.).

un modo de salir del callejón. O probablemente no lo comprende. Pero lo hace: ante la imposibilidad de convertir lo caduco en regular, hace que ambas cosas entren en su obra como el ángel o el demonio de lo repetitivo. Y como explican Adorno y Benjamin, el hecho de acoger eso —según el proceso de inversión del arte o del juego infantil—, es un modo de transformarlo y de avanzar en sentido contrario. Del carácter reificado a una expresión no afectada: del cristal al gesto. «Andar paso a paso, o echar a correr, pero no pasos calculados de saltamontes»: ya que no es posible la casa, marchar hacia algún lugar (*irgendwohin*<sup>39</sup>). Sin meta: como el mono que se hace hombre. Sin timón: como el cazador Gracchus. Sin suelo bajo los pies: como el coleccionista de abogados que asciende por una escalera que crece en el momento de ascender.

Si antes decía que una de las vertientes de la *tabula rasa* era el hundimiento en la corriente o en su fondo oscuro, en Kafka ha aparecido también la otra: la «límpida lámina», la superficie estructurada del cristal. Y si aquella se asociaba a lo femenino y lo dionisiaco, a la música como tiempo huido, a la línea que corre y a las manchas fluidas, éste se asocia a la línea delimitadora y al color constructivo, a la música «espacializada», a la «voluntad viril» de persistencia y *realisation*. Estas últimas expresiones pertenecen a Rilke en el momento en que inicia su giro antisubjetivista, descubre a Cezanne y se relaciona con Rodin; el momento en que no se propone ya «disolver en sí lo no resuelto», sino proceder a su «conversión en cosa» (*Dingwerdung*): «construir cosas, (...) retiradas de lo confuso, liberadas del tiempo y entregadas al espacio», cosas que quedan ahí, por sí mismas, con una presencia soberana que se afirma con «inmediatez y limpieza». Este es un momento de cansancio frente al empantanamiento en aquel fondo donde se fundía lo subjetivo con lo natural. Y la retrospectiva de Cezanne de 1907 fue una oportuna base para tomar impulso en el mismo sentido en que, por ejemplo, Jacques Villon reclamaba «un mundo sin atmósfera». Pero en otro contexto, este es también el sentido de la reacción purista de la generación de Schönberg, Wittgenstein y Musil ante lo que éste último denomina «pacotilla mística» —y cuyo punto de encuentro podría cifrarse en el rigor formalizador con que Wittgenstein invierte la idea romántica de *erstarre Musik* (música congelada) en la casa que construye, muy cerca de donde vivía Musil, para su hermana Margarethe.

Sin embargo, como muestra también el caso de Wittgenstein, la retirada del *pathos* ante la *mathesis* y el análisis lingüístico también lleva al silencio. De hecho, Musil define esa «tercera generación» vienesa por un «implacable espíritu de princi-

<sup>39</sup> La referencia de esta expresión (*irgendwohin*) es el texto de Wittgenstein que Cacciari utiliza en *Dallo Steinhof* (Adelphi, Milán, 1980, pp. 41 ss. —existe una trad. esp. de F. Jarauta con el título *Hombres póstumos*) para presentar «Il nuovo spacio del Trauerspiel»: «no se puede conducir los hombres al Bien; se les puede conducir a algún lugar (*irgendwohin*). El Bien está fuera del espacio de los datos de hecho (*Tatsachenraum*)».

pio» y, como dirá Rilke, es en el silencio donde «surge un nuevo comienzo»: para comenzar de nuevo hay que empezar eliminando lo retórico o superfluo; y en ese momento lo que había nacido como desplazamiento de la retórica del ser, se ha convertido en una nueva retórica de la vivencia (*Erlebnis*). Por ello es muy significativo que, cuando Wittgenstein asume un componente literario en el *Tractatus*, lo contraponga a esa «palabrería» vivencial o mística<sup>40</sup>. Y también, que en la obra definitiva no desarrolle la relación entre sujeto y mundo como había hecho en el diario previo, sino que sólo marque el límite que ella determina. Este límite es la verdad solipsista como conminación al silencio, y justo ahí, en lugar de aquel desarrollo, irrumpe lo que él denomina «lo místico»: si el solipsismo percibe que el sujeto no está en el mundo porque el mundo se refiere a él —es su lenguaje—, lo místico muestra esta diversidad de niveles y, al hacerlo, condena al silencio. Pero, por otro lado, esta depsicologización es también una *fuga mundi*, una hipostatización de la lógica como lenguaje ideal, cristalino, frente a la variedad fluctuante de la vida. Y ello se puede percibir también en el «rigor sin concesiones» de Schönberg. O en el anhelo de pureza y universalidad de Mondrian, que hubiera debido conducir al blanco sobre blanco, de no ser por la tensión que mantiene el negro —aún siendo un elemento «dramático»— cuando decrece la sensorialidad cromática, mientras que, cuando desaparecen las líneas, vuelve el color. Esta tensión es lo que evita el triunfo del silencio. Y ello ocurre incluso en los autores más conceptuales, como Duchamp, en el que la negatividad de la indiferencia coincide con la presencia de la alteridad y el erotismo —como él mismo dijo, el único *ismo* a respetar—, hasta llegar a esa última broma que rompe la coherencia de la nada con un sí póstumo a la vida: *Etant donnés*.

No obstante, probablemente sea Valéry quien mejor representa la oscilación entre lo inteligible y lo que enturbia esa *parfait diadème*. Así, en una amplia colección de textos, poemas y fragmentos referidos al mito de Narciso<sup>41</sup>, Valéry presenta el rostro reflejado en el agua como una imagen caduca, corporal, finita, que en su determinación particular enturbia la limpidez cristalina del espejo y de la mirada. Viéndose él mismo como objeto, Narciso ve en el contraste de la *limpide lame* y el *reflet des désordres humains* su propia contradicción interna: la universalidad y la sensorialidad, la autoconciencia y la extrañeza, el yo inteligible y la *persona* —en el sentido originario de *maschera*—, «el ángel y la bestia». Más que un autoenamoramiento, pues, experimenta un estado de escisión, de tristeza y de

<sup>40</sup> En la primera carta que envió a L. von Ficker con vistas a la publicación del *Tractatus*: «Por el momento sólo diré esto: la obra es estrictamente filosófica y literaria al mismo tiempo, aunque no hay palabrería (*Schwefeln*) en ella»; la siguiente carta es aquella, tan famosa —citada por Teresa Sala como encabezamiento de su cuarto apartado—, en la que Wittgenstein presenta como lo fundamental del libro el hecho de delimitar desde lo que dice lo que no ha dicho y que es su «parte más importante»: «creo que donde muchos otros están hoy palabreando, he logrado en mi libro poner firmemente cada cosa en su sitio callando sobre ello» —las cursivas son del mismo Wittgenstein— (cf. GUINNESS, B. Mc., *Wittgenstein. El joven Ludwig 1889-1921*, Alianza, Madrid, 1991, p. 376).

<sup>41</sup> Todos ellos recopilados en el libro *Narcís*, ed. del Mall, Barcelona, 1986.

búsqueda del todo a partir de esa imagen limitada: *Narcisse aimé, je ne suis curieux / Que de ma seule essence... / Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt...*, leemos en *Fragments du Narcisse*. Y la misma idea aparece en el momento en que Valéry opta por sacrificar la obra literaria a la exploración de su «isla interior». Sin embargo, los propios términos en que manifiesta esa experiencia liminar («Me entusiasma más el hacer que su objeto...., el árbol no crece mientras crecen sus frutos»), indican que el «inagotable Yo» no es una sustancia dada y aprehensible sino una pura virtualidad, un todo potencial y no fijable. Por eso el «ojo de la mente vuelto hacia sí» no halla en ninguna parte la esencia de la mismidad —«nada que sea propiamente y siempre yo»— sino sólo «lo otro que le sirve de soporte»: el cuerpo, el lenguaje, el recuerdo... «Lo posible infinito» no puede reconocerse en un objeto sino sólo en la incesante búsqueda, en el inevitable contraste frente a todo objeto. Y ahí se muestra la ambivalencia del espejo roto: a la vez que por la inmutabilidad del cristal confronta a la muerte y al silencio, por la mudanza refractante insta a abrirse al devenir de la vida y del lenguaje, insta a «descubrir o construir alguna forma» aunque sea precaria y accidental. De este modo «el árbol que se inclina hacia su imagen en el agua» acaba por identificarse con el río siempre nuevo e inacabado. El «Narciso filósofo» (solipsista) pasa a ser Proteo. Y así, de modo parecido a cómo lo hará Wittgenstein, Valéry da la vuelta a la primacía de la formalización abstracta, viendo que también ahí hay «monstruos» mitológicos, zonas de falsa luminosidad, frente a las cuales el único posible «avance consiste (...) en comprender (...) que no hay nada que comprender, que tal vez sólo hay que actuar»<sup>42</sup>. Si Wittgenstein considera que «podría verse la contradicción como una insinuación de los dioses de que conviene que actúe», Valéry dirá: «¡Cuántas cosas hay que ignorar para actuar!». En ambos se da un paso desde la eternidad del silencio —también Valéry calló durante un largo periodo— al presente imperfecto y cambiante de la acción: *Le vent se lève. Il faut tenter de vivre*. Hay que intentar vivir. Hay que caminar hacia algún lugar, aunque no se sepa adonde.

Este paso a algún lado (*irgendwohin*) es el que lleva del primer al segundo Wittgenstein, del «prejuicio cristalino» al «duro suelo» como único lugar que, precisamente por su rugosa dureza, permite caminar. Y así como Valéry dice que «en el extremo de todo lenguaje hay un suspiro» —o que el artista aporta su cuerpo—, también para Wittgenstein es decisivo en ese proceso el interés por la palabra como gesto —el «lenguaje privado»—, así como la presencia del gesto que identifica con el arte y en el que progresivamente va viendo lo «desfigurado», lo «irregular», lo «semilingüístico»... Esto es lo que él echa de menos en la casa para su hermana cuando la enjuicia retrospectivamente: «...Producto de

<sup>42</sup> Sobre la cuestión de los falsos problemas véase el libro de M. Meyer *De la problematologie: philosophie, science et langage*, Lieja-Bruselas, 1986; sobre la relación entre Wittgenstein y Valéry, véase en particular el primer capítulo —reelaborado en el artículo «Wittgenstein e Valéry: duas figuras da modernidade», en *Crítica. Revista do Pensamento Contemporaneo*, Universidad Nueva de Lisboa, 1991.

una decidida finura de oído, buenas maneras, expresión de una gran comprensión (para una cultura, etc.), pero le falta la vida original, la vida salvaje que quiere desfogarse...». Y esto es también lo que lleva a Musil a considerar que la transparencia abstracta puede devenir *Kitsch* si por detrás no bulle la vida. Así, en *Nachlass zu lebzeiten* <sup>43</sup>, como haciéndose eco del ideal de depuración, Musil dice: «Cuanto más abstracto es más transparente se hace el aire»; pero enseguida añade: «Y ¿no es más claro cuanto más se aleja de la vida?». Ciertamente ese ideal que «deshoja a la vida su *Kitsch*» acaba deshojando también el núcleo hasta quedarse sólo con la cáscara, con la idea despojada de toda vida; y entonces también esto es *Kitsch*. Pues el punto de partida de la serie de silogismos que acaban en la inevitable pregunta: «qué es arte?» (pregunta que Musil sabe que sólo se responde dando un paso hacia la *praxis* y dejándola atrás, según enseñan Valéry y Wittgenstein), es «*Kitsch* = idea menos vida». Y sin embargo, Musil remarca –como Wittgenstein o Valéry– la inevitable imbricación del concepto y la percepción o el sentimiento vital. De modo que la multiforme y huidiza presencia de la idea hace tortuoso o inacabable el discurrir de sus narraciones, pero lo que empuja este discurrir es la presencia de lo otro. Que también en él es la mujer –así como en Valéry Narciso deviene Narcisa o como Duchamp convierte su rostro en el de *Rose Sélavy*.

A medida que nos alejamos del ideal de armonía de la racionalidad y la genialidad clásicas, la mimesis como espejo universal deja su lugar a la presencia cambiante y caduca del rostro y la mirada. Así, Valéry invoca el «egotismo» del pensador para el que «la existencia de los otros es siempre inquietante», y Kafka sueña con escribir encerrado en un pozo al que se le baje la comida con una correhuela –pues ya Musil decía que «el creador vive (...) en un profundo aislamiento de la vida y, sin embargo, no tiene en común con los muertos el no necesitar casa, ni comer ni beber». Pero en realidad estas necesidades humanas se corresponden con la necesidad de tejer y destejer vínculos con «la existencia de los otros». Y ello puede verse en el mismo Musil cuando, en sus metáforas especulares, oscila entre el espejo que sólo devuelve la propia mirada y el espejo roto que descompone nuestra imagen y la superpone con la de otros. O en Hofmannsthal, cuando el príncipe aislado en su torre pregunta por qué le han enseñado a leer si no puede vivir y compartir lo que así conoce. Tal es la cuestión que también plantea H. Broch en *La muerte de Virgilio*. Mientras que en sus reflexiones sobre música y traducción concibe el sentido como un acuerdo comunicacional desustancializado, en esta obra Broch presenta la creación como una aspiración al conocimiento de la vida y de la muerte, y muestra cómo ello lleva a perderse en la «cadena de imágenes», en la espesura de los signos, hasta tomar conciencia de que la destrucción de la obra, el «pudor del silencio», es un paso más cercano a la verdad que el continuo «limar y pulir». Esta opción se ve reforzada cuando se enfrentan a ella la vanidad del virtuoso o los argumentos del poder encarnados en Cesar; pero, en cambio, cuando éste habla como un amigo entre los que

---

<sup>43</sup> *Páginas póstumas escritas en vida*, Icaria, Barcelona, 1979.

circundan al moribundo, y busca su mirada con la suya y le dice: «puedan tus ojos descansar siempre en mí, Virgilio», en ese momento, y por ese «círculo de la mirada», Virgilio comprende que «sólo en el encuentro reposa la plenitud de la palabra». Y que hay más verdad en el sollozo que estalla en Plocio cuando los esclavos se llevan el manuscrito que en todo cuanto éste pueda encerrar. En ese momento Virgilio desiste de quemar la *Eneida* «por amor al Augusto», pero también a los demás «rostros de la vida», por amor a esa «cadena de rostros» en que se sumerge y cuyo carácter inacabado y discordante coincide con el de la cadena de signos. Ambas cosas, la memoria empírica y el lenguaje, configuran el espacio de lo propiamente humano frente a la perfecta opacidad de «lo indecible arriba y abajo». Y el hecho de asumir este espacio vestibular es lo que salva no sólo a la obra sino también al autor, para quien —según hemos dicho— la pureza de la desnudez tiende a aparecer como principio y final del círculo; mientras que, por contra, la asunción de lo precario lleva a oscilar y a penetrar una y otra vez ambos polos, a «seguir trabajando en ese tejido cognitivo del mundo» aún sabiendo que sus hilos jamás se tornarán «tejido del todo».

Esa doble presencia de lo empírico y «lo invisible» es lo que emerge con el rostro. Pero no porque en él se trasluzca la universalidad del sujeto sustancial, sino precisamente porque lo que antes era sustancia ahora, en este momento de *Ichlosigkeit* (crisis del sujeto), se hace límite y movimiento. Y la mirada es justamente eso: ni exterior ni interior sino ambas cosas, profundidad y límite de la apariencia, abismo de distancia y apertura comunicativa. Si Narciso se fundía en la multiplicidad de lo bullente y el solipsista se replegaba en un punto de universalidad congelada, aquí se apunta una construcción por la que este punto adquiere movimiento y se constituye como *limes* entre fondo y superficie, a la vez que constituye eso otro hacia lo que tiende y en lo que se refleja. Partiendo del narcisismo, Hofmannsthal acentúa este aspecto transfigurador con su idea del yo como metáfora que se configura con lo que «llega de afuera»; mientras que Musil remarca el elemento articulador cuando, por ejemplo, en una anotación del diario referida al narcisismo, escribe: «la gramática es el espíritu de la comunidad (...) El yo ni se parte ni se extingue ni surge; es dado con»<sup>44</sup>. Pero es sobre todo en el segundo Wittgenstein en donde se imbrican más claramente ambos aspectos. Así, cuando dice: «una boca sonriente sólo sonríe en un rostro humano» o «el significado es una fisonomía», Wittgenstein no sólo muestra una nueva atención al contexto de lo humano después de su deslumbramiento en lo cristalino; también dice que el rostro hace significativa la expresión en el doble sentido de ser ese contexto y un concreto marco organizador. Así, por un lado, el «abrir los ojos» a lo expresivo no remite a vivencias o contenidos, sino que se mantiene en el plano de lo articulado; y, por otro, al incorporarse a esta inteligibilidad desustancializada, esos juegos más fluctuantes impregnan de su atmósfera a

<sup>44</sup> Para Hofmannsthal véase la *Conversación sobre los poemas*, de 1903: «no poseemos nuestro yo...» (en Le Rider, cit., pp. 5, 92, 131). Para Musil, *Tagebücher* cuaderno 30, entradas octubre y noviembre de 1932 (ed. en cat. por ed. Alfons el Magnànim, València, 1995).

toda la estructura normativa, y la flexibilizan hasta el punto de abrir la puerta a la contingencia de lo «abigarrado» o de la «gracia».

Ello nos retrotrae a un momento previo al racionalismo reglamentador, cuando ese pensamiento mágico que luego será reivindicado por los surrealistas propició una estética tendencialmente anticlásica, con valores como la *grazia* que se sitúan por encima de toda norma universal y racional. Frente a ello, la citada codificación de Le Brun era un intento de reconducir a la regla justamente eso de lo que Kant dirá que «jamás podrán hallarse reglas» y en lo que, de Lichtenberg a Simmel, se verá el *culmen* de la variedad y la multiplicidad: la mutabilidad del rostro, en la que también Giacometti verá una aventura más apasionante que «todos los viajes alrededor del mundo». Desde esta perspectiva de búsqueda inacabable, la figura del genio, en la que se unen la capacidad de poseer todos los contenidos espirituales y la capacidad de desafiar la reglamentación racional, aparece como una encarnación del ideal de reappropriación universalizante de lo particular, pero también como una sombra que lo corroe desde dentro. Y este doble aspecto es el que se desarrolla en sus últimas formulaciones, desde el espiritualismo fantasmático de Weininger hasta la frase de Cravan: «el genio es el cuerpo». Pero ya en la infancia del hombre moderno, justo antes de las separaciones que acompañan a la madurez —y por consiguiente en un plano de unidad ontológica y epistemológica—, Bruno había presentado una cadena mágica de infinitos centros y sin barreras ni jerarquías, a través de la que viajaba un *spirito peregrino* siempre inacabado y oscilante entre los polos del amorfismo y la luz. Al poco, el triunfo de la compartimentación cartesiana hizo que ese círculo mágico quedara relegado al espacio de lo sagrado; y luego, con el romanticismo, volvió a emerger como hipótesis que proyectaba lo divino sobre el yo genial. Pues bien: en la vejez del hombre moderno, de Nietzsche a Wittgenstein, reaparece esa doble imagen del eremita perdido entre signos y monstruos, que por un lado es el príncipe desnudo o Kaspar Hauser, el «no nacido» (Trakl) y ya póstumo —al que también menciona Pere Salabert—; pero por otro, y por este mismo estado de ausencia, es un argonauta que va de una imagen a otra en una búsqueda incesante que muestra que no hay fondo y que, cuanto más se profundiza, más cerca aparece lo universal de lo particular, lo ideal de lo bárbaro<sup>45</sup>.

Podemos ejemplificar esa doble cara en dos artistas especialmente significativos a partir de dos textos de Michel Leiris, que él mismo aunó en *Brisées* <sup>46</sup> y que

<sup>45</sup> Carlo Sini, en *Passare il segno* (ed. esp.: *Pasar el signo*, Madrid, 1989, pp. 117-249), se ha arriesgado a mostrar las concomitancias entre la «actitud teórica» de G. Bruno ante la revolución copernicana y la «semiosis infinita» representada por Nietzsche en la *episteme* hermenéutica. Y en el libro *Mi hermana y yo*, sobre cuyo carácter apócrifo presentaremos un importante texto en «Documents» del próximo número de *D'Art*, el pseudo-Nietzsche pone en boca de éste: «¡Cuán diferente hubiera sido mi vida si lo concerniente a Giordano Bruno hubiera sido claro para mi unos años antes!». Sobre esa cuestión en Bruno puede verse también *L'entusiasme i l'acció. Giordano Bruno i la crisi del Renaixement* («Llibre Segon») del autor del presente texto.

<sup>46</sup> Compendio publicado en cast. con el título *Huellas*, FCE, México, 1988.

además nos mostrarán la diferencia entre esa oscilación y otras variantes anteriores del viaje. En el primero, publicado en *La revolution surrealiste* (1927) y alusivo al tratado hermético de John Dee *La mónada jeroglífica*, Leiris afirma que «aún hoy en que la ciencia reina por doquier, (...) el hombre repite su error antiguo y (...) en las leyes que ha forjado para explicar el fenómeno no ve un medio de describir el universo, ni una cómoda notación inventada por él para su uso personal, sino al verdadero Dios omnipotente que dispone de todas las cosas y las ordena conforme a su voluntad»; frente a lo cual Leiris reivindica la aspiración mágica de «acceder a las fuerzas secretas del universo» como una «reivindicación de libertad». En el segundo texto, escrito también en 1927 después de asistir a un concierto de Schönberg en París, Leiris relaciona los elementos de la música schönbergiana, a la vez separados y unidos, con «el universo de la magia clásica en que piedras, plantas y animales son pequeños mundos individuales, dotados todos de vida propia», pero a la vez articulados por un «nexo misterioso» que «opera a pesar de los intersticios».

El primer artista es, pues, Schönberg, en quien efectivamente un devenir expresivo y fraccionado en *quanta* se hace cualitativo en tanto que se espacializa y deviene formalización inmanente. Ese emerger como «comprensión funcional» (Musil) es la verdad de su música; y sin embargo, en él esta aspiración al sentido, a la incidencia de lo que quiere decir, convive con la conciencia de que lo más importante no se puede decir. Es la conocida bidireccionalidad de *Moses und Aron*. Por un lado, el «renunciamiento» (*Wunschlosigkeit*) de Moisés retoma la tradición espiritualista que prohíbe representar a Dios y también el rostro humano —una tradición que remite al legado judaico pero que engrana perfectamente con el racionalismo, según se manifiesta en Freud. Y también el Schönberg pintor parece prolongar esa estela cuando da más valor a la mirada como umbral y vehículo de luz que al mismo rostro («como miraba a la gente a los ojos no veía rostros sino sólo miradas...») al referirse al ciclo de *Miradas y Visiones*. Pero, por otro lado, esas pinturas presentan una amorfía que se relaciona más con el caos primordial («...y todos los colores de la tierra salieron de tus ojos») que con la idea del ojo como sede del alma, y en este sentido se sitúan más cerca de la práctica del retrato como búsqueda —o pérdida— que de la vieja teoría del retrato como autoconciencia espiritual. No es que, como dijera Hegel, el ojo sea *Erscheinung* (aparición, manifestación) de la esencia; es que, como dice Benjamin, aquello que antes era la esencia, «el poso del hombre», ahora es precisamente la mirada como lazo y devenir. Y no otra cosa que esto, comunicación, representa el esfuerzo de Schönberg para transmitir su «idea». En ese viaje sin jerarquías y por los márgenes del silencio él es también Aarón. Un mago oscilante entre lo demoníaco y lo invisible: como Bruno. Como en el «espejo viviente» bruniano, el infinito espejeamiento de la serie —concebida, al igual que el Dios irrepresentable, como una circunferencia en la que todos los puntos son centro— redime a la imagen de lo que Moisés critica y anatemiza, la fijación de la luz, y se convierte ella misma en luz. Pero también en sombra: en potencia y acto a la vez. Este es el punto en que la inmanencia arquitectural se conjuga con la temporalidad del sueño y la memoria. Pero también en el que este espejo se rompe y, a diferencia de la magia, ya no remite al universo en todos sus niveles, sino a un arte que se



desarrolla en un nivel específico e intraducible. Ahora la correspondencia ya no se da entre las leyes eternas del arte y las de la naturaleza, sino entre el devenir de una obra que se autoorganiza como juego de opciones interactuantes y un sujeto igualmente dinámico que no dispone de otro modelo de orden que este juego, del que ignora el desenlace y al que imprime su propio caos. Si Bruno elevaba los ojos para descifrar las «voces de los dioses» en la fisionomía estelar, Schönberg se mantiene en el plano de la expresión como superficie articulada y profundidad emergente. Tal es el doble sentido de lo expresivo en Wittgenstein. Y así es como Schönberg traspasa el cuadro del racionalismo: no porque se eleve al punto de unión del alma del mundo y el alma del genio (según acaecía en Bruno, en sus reviviscencias románticas —Schelling...— e incluso en el primer Wittgenstein), sino porque se detiene justamente en ese *limes* en que se anudan de modo indisociable el rostro y la mirada.

El otro artista es aquel del que Benjamin decía sentirse más cercano: Paul Klee. Y es que, ciertamente, la aspiración mágica a empalmar con las fuerzas seminales de la naturaleza parece resonar en los textos e imágenes de Klee, como cuando dice querer «remontarse del modelo a la matriz» hasta conectar con el «caudal original»: «¿Quién no querría establecer ahí su morada como artista? ¿En el seno de la naturaleza, en el fondo primordial de la creación...?» Sin embargo, como la nueva ciencia, Klee participa del estallido de ese «punto original» visto como fundamento ontológico: en él la unidad inherente a esa síntesis se ve desplazada por la fragmentariedad, no sólo del objeto sino también del sujeto y de su obra. Tanto el objeto como su reproducción acabada, cerrada, están muertos, afirma; en cambio, la acción, segmentación, transformación..., es vida: «Lo productivo, lo esencial, es el camino. El devenir está por encima del ser». También en Klee, pues, la sustancia se hace movimiento. Eso es lo que le lleva a poner en cuestión el «dogma» por el que Lessing dejaba fuera el tiempo de «la ley de la plástica», en cuanto que esa ley se identificaba con la «armonía de todas las partes que la vista abarca de una vez». Y así, al rechazar el viejo sistema ordenador sin renunciar a un orden, Klee efectúa un paso que podemos considerar simétrico al de Schönberg, pero desde el lado que tradicionalmente se ha visto como simultaneidad en el espacio —y que en él se convierte en «profundidad de lo simultáneo».

Efectivamente, frente a lo que parecía creer Rilke (y aún hoy se sigue diciendo), la apreciación de una condición temporal en la pintura por parte de Klee no dimana de la idea de unidad de las artes, sino de una conciencia de la fragmentariedad contraria a los valores clásicos de unidad e intemporalidad. Según advertíamos antes, hay que distinguir entre la síntesis fusional que tiene su referente en la *Gesamtkunstwerk* wagneriana (y que es lo que Rilke identifica con el «diletantismo»), y el análisis estructural que se abre a otros lenguajes investigando lo propio de cada uno, y que tiende a tomar la música como modelo por su articulación independiente de leyes externas. Pues bien, también Klee, en su relación con la música, propende a esa vertiente de rigor por la que Broch asocia la música al cristal o al espacio —en el mismo sentido en que hemos presentado la arquitectura de Wittgenstein como música congelada. De acuerdo con ello, en su

diario afirma la supremacía de las «estructuras cristalinas» frente a toda «lava patética», así como su preferencia por la música instrumental de Bach, que él mismo ejecutaba al violín. Y por lo mismo se distancia de los comentarios —como el de Hausenstein, al que se refiere Rilke— que presentan su obra como «transcripción de música»: porque en ellos percibe esa vaguedad evocativa que enlaza el *pathos* romántico con el arte finisecular de «nervios» y «atmósfera» y que es lo contrario de aquel rigor. Sin embargo, respecto a su otro músico preferido, Mozart, también en el diario Klee dice que «quien no lo comprenda totalmente podría confundirlo con el tipo cristalino», pues en él la dureza de la idea de organismo convive con lo liviano y lo demoníaco. Y esto mismo, que el cristal no es todo, podría decirse del propio Klee, en el que la claridad aparece siempre «empañada por el aliento», como se manifiesta ya en el elemento de «improvisación psíquica» de la línea, y luego en la sensorialidad que acompaña a la irrupción del color (a la que enseguida, empero, se superpone una malla de signos). Es por este doble nivel que Klee se define como «abstracto con recuerdos». Y por ahí se introduce la temporalidad en su obra, a la que concibe como un complejo proceso de despliegue, latencia y reconocimiento. Pero por ahí también muestra unos vínculos con el mundo —o los mundos— que le alejan del estado de clausura que Rilke atribuye a la abstracción como punto final. Y en cambio, también por ahí se aproxima a un nuevo marco espacio-temporal como aquel al que el mismo Rilke parece apuntar cuando asocia el recomienzo a un modo de experiencia que se opone tanto a la linealidad del «tiempo orientado» como a la regularidad cerrada del círculo.

Esta focalización común viene dada por la rotura del espejo. Es porque hay múltiples imágenes posibles, relativas, por lo que hay tiempo, historicidad; por contra, en el reflejo único de la mimesis no hay lugar para ese «juego mortal del recuerdo» de que hablaba Benjamin. El dinamismo y la transformación se corresponden con una percepción diversificada, fragmentaria. Y ésta se aviene mal con leyes eternas, sean divinas o naturales, frente a cuya seguridad —como quería Leiris— se yergue ahora la precaria libertad del tanteo, el aprender a vivir en la pregunta y en la búsqueda sin respuesta. Así, Rilke, después de ampararse en la «voluntad viril» de Cézanne para escapar a lo difuso y lo fluyente, se hace receptivo a la temporalidad del amor y la memoria para entrar adentro, hasta «allí donde ni siquiera yo he estado nunca», hasta «las más alejadas profundidades» donde las voces se descubren femeninas y emparentadas con la música<sup>47</sup>. Y Klee, según la misma disposición oscilante, después de remarcar su lado cristalino frente a Marc o Kubin, en el contexto cristalino de la Bauhaus dirige la mirada a lo que parece estar más allá —o más acá— de lo articulado: aunque no abandona las «búsquedas exactas», pone la «formación» por delante de la forma, se orienta

<sup>47</sup> Me refiero al «viraje» que Rilke comunica a Lou Andreas Salomé cuando le envía en 1914 el poema con ese título (*Wendung*), y que se manifiesta, sobre todo, en la relación epistolar con la pianista Magda von Hattinberg, Benvenuta (existe ed. cast.: *Cartas a Benvenuta*, Grijalbo, Barcelona, 1989).

hacia aquella «matriz» inagotable que «no puede ser nombrada», hacia aquel «núcleo del poder creador» que se asimila a la vieja idea de *natura naturans* como fuerza que anima y configura la materia; y ahí sigue buscando estructuras, proporciones, regularidades rítmicas..., pero con un sentido de complejidad tal que las notas y dibujos a veces nos hacen pensar en las investigaciones que suceden al paradigma clásico –como las geometrías fractales–, y otras veces en los códigos mágicos anteriores al mismo –como cuando germinó el concepto de genio, no enfrentado a la *mathesis*, pero sí asociado a un punto fronterizo que requería un paso más. Ciertamente aquí, en este *limes* donde la *ratio* se hace *chaotica*, es en donde habitan sus genios y ángeles, como también los de Rilke. Entre lo efímero y lo metamórfico, siempre en el crecimiento y la incomplitud, según lo indican sus propios nombres: *Angel aún femenino*, *Angel inacabado*, *Angel aún titubeante*... O como dice Broch, siempre en «el estadio intermedio del viaje», en un continuo hundirse y emerger del «abismo de la forma y del sueño», haciendo que éste se estructure como el cristal y que el cristal se rompa y metamorfosee como el sueño. Pues, como señala ese maestro de metamorfosis que es Canetti, «sólo aquello que no es amorfo puede metamorfoarse».

Si John Dee, en su búsqueda «de esa terrible piedra llamada *darr* en el lenguaje de los ángeles», liberaba fantasmas y capacidades ocultas bajo términos como «espejos ardientes» o «calma del cristal», también en Klee la aspiración de «penetrar en lo visible» aparece como una especie de iniciación en la que límites hasta entonces rígidos pasan a ser fluctuantes zonas de pasaje. El mismo lo dice al final de su explicación sobre la capacidad formativa: «es bueno esperar con el tiempo una cierta elasticidad de los límites». Y así también en él, en los títulos de sus obras, aparecen formulaciones que recuerdan las figuras híbridas y ambivalentes de Dee: «gradaciones del cristal», «umbrales animados de movimiento»... Este es el horizonte hacia el que mira su polifonía de líneas, signos, transparencias y campos de color. Y aquí, en fin, donde coincide con el presentimiento rilkiano de «ordenes nuevos». Pues Klee sabe asimismo que avanzar hacia ese núcleo representa hundirse en el caos, y que en realidad no hay orden sino órdenes: plurales, relativos, cambiantes. Pero, a diferencia de los viejos magos, tanto Klee como Rilke –y Schönberg, Leiris, Broch, Benjamin...– saben también que lo importante es esto, no el núcleo donde germina el orden, sino el camino hacia él: el lenguaje o la variedad de lenguajes.



Toda esa constelación de artistas alumbra el carácter germinal y terminal del vuelco. En cambio, este fin de siglo se caracteriza por una doble tendencia a reclamar la continuación de la modernidad ilustrada y a cancelar la modernidad como «aceleración de rupturas lingüísticas» –por decirlo del modo en que Argullol se refirió a las vanguardias–, y en el fondo, aunque unos aparezcan como rescatadores y otros como sepultureros, ambas posturas coinciden en el hecho de no ver que ese vuelco no es un eslabón más sino un punto de ruptura y desagregación. Por un lado, frente a la autocomplacencia de quienes ven las

vanguardias como algo ingenuo a superar –superación sin duda muy fácil cuando, frente a la diversidad del fenómeno, se limita la visión a los autores propicios al tópico o se recorta lo que no encaja en éste–, quisiera proponer que tales transformaciones se vieran como un proceso de pérdida de inocencia. Desde este punto de vista se acercarían dos usos distintos y en parte opuestos de la palabra modernidad: el sentido de renovación que tiene su paradigma en la modernité baudelairiana (pero que también se manifiesta en usos como *Wiener moderne* o *modernistes*), y el sentido de tradición desencantada cuyo arranque puede situarse, por ejemplo, en la diferenciación entre ética y política de Maquiavelo o entre religión y ciencia de Galileo (pero que asimismo aparece en la autonomización de la pintura –la «música del cuadro»– iniciada ya por Baudelaire y Delacroix). Así, el desarrollo de cada arte según su propia lógica podría verse como parte de ese proceso que acompaña al abandono de la infancia y por el que se separa lo que necesariamente parecía ir junto o ser uno. Y en este aspecto deberíamos dar la razón a Habermas cuando relaciona la autonomización de vocabularios con el proyecto de la modernidad ilustrada –y casi también al viejo Kant cuando identificaba ese proyecto con la edad adulta, matizando acaso que ya hemos llegado a una fase tardía. Pero por otro lado, no debemos olvidar que ese proceso se ha completado justo en el punto que la Ilustración había dejado pendiente por indenticarlo con lo infantil –o femenino. Pues ya hemos visto que, para que el lenguaje pasase de ser el reflejo del mundo a una onda o lámina entre otras, era necesario que el espejo se rompiera y que el sujeto se hundiera en ese curso de imágenes líquidas. O parafraseando a Caillois, que el magma emergiera y fertilizara la vertiente estigmatizada como oscura.

Si hoy el *dictum* kantiano nos parece tan lejano, es porque sabemos que la luz nunca secará esa vertiente. Pero el límite implica siempre la presencia de dos lados. Y por eso Benjamin advertía al círculo de Caillois o Leiris contra la adhesión a lo oscuro, del mismo modo que se enfrentaba a los vitalistas que intentaban engalanar la *Erlebnis* «con las plumas de la experiencia (*Erfahrung*)» o al *Wohn Ich* que se enfundaba en un «estuche» al que imprimía sus huellas: es frente a esto que invocaba el «borrar huellas» (*Merkwelten*) de la nueva arquitectura o el desprendimiento de los «destructivos» que «se las pasan con poco» y gustan del «aire fresco y el espacio libre». Y sin embargo, como lo prueba esa misma necesidad de compensaciones, la *tabula rasa* no es ni puede ser todo: igual que la fotografía depone sus armas ante el rostro como «última trinchera» del aura, también esta radicalidad crítica reconoce el límite desde el otro lado. Pues, de no hacerlo, no se distinguiría de aquel *continuum* que «suprime la muerte» y que coincide con la «mala infinitud de un adorno». La *tabula rasa* que pervive enquistada acaba por negarse a sí misma, de modo parecido a cómo la novedad de la moda remite a lo siempre igual (*immergleiches*). O a cómo el *Jugendstil* tiende a coincidir con el *Kitsch* historicista, en cuanto que su pan-decorativismo responde al empobrecimiento con un «falso adiós al pasado» que no es sino la otra cara de la «moneda depreciada» con que el historicismo ha intentado llenar ese vacío. En cambio, el «destructivo» sabe que «todo puede irse a pique», pero por ello mismo no sacraliza la idea de «superación» (*Überwindung*) ni hipoteca la heren-

cia recibida a cambio de esa «pequeña moneda de lo actual»<sup>46</sup>. Si se enfrenta a lo fosilizado, no es como un *enfant terrible*, sino como un constructor que necesita limpiar el terreno; si «hace escombros de lo existente», no es «por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos». La misma conciencia histórica que le hace receptivo a las rupturas de la memoria le sitúa en ese «punto fuerte (...) del conflicto entre lo precario y lo eterno» en que vive el alegorista. Y es por ese juego en el límite —en el *discontinuum* y «en el frente de los tradicionalistas»— por lo que lo serial y cuantitativo puede devenir cualitativo.

Así ocurre en Schönberg, en cuyo espacio-tiempo «sin atributos», según muestra Adorno, el despliegue de la serie, expandiendo su imagen como en una sucesión de espejos, se oculta para hacer emerger «movimientos del inconsciente reales y no disfrazados, *shocks*, traumas...». Y con todo, el descubrimiento de ese método no impide que Schönberg abomine de «lo simplemente moderno, lo que está de moda», y frente a toda fijación epigónica en el dodecafonismo o cualquier «ismo» no deje de insistir en su práctica pedagógica —y en composiciones de sus últimos años asociadas a la misma— en el *on revient toujours* de la armonía. También en Adolf Loos, uno de los autores aludidos en *Experiencia y pobreza*, la empobrecida contingencia del exterior adquiere sentido en la medida en que deviene máscara metropolitana, retrato de lo anónimo, pero también diálogo con una tradición constructiva; y ello como alteridad radical del interior, el cual, a su vez, se redime de toda nostalgia de *Wohn Ich* confrontándose a una temporalidad que no es la del reloj sino la del sueño, a una expresión que se hace y rehace cada día y que por tanto es a la vez íntima y extraña (*fremde*): a la vez rostro y máscara. Asimismo, ya hemos visto que la «polifonía» de Klee —al que Benjamin también cita entre los «implacables que limpian el terreno»— es un intento de expresar esa multidimensionalidad de valores contrastantes: tiempo y espacio, sueño y cristal, masculino y femenino, orden y caos. Pero es que además, cuando en la Bauhaus examina la creación como construcción infinita, Klee opone a los «objetos sin crecimiento» del «esteticismo» una coexistencia imbricada de «neoformación y persistencia de lo antiguo». Y también aquí puede verse esa madurez del adulto capaz de reconciliarse con el padre, porque se ha alejado y por ello puede reconocerse en aspectos de su imagen, a la vez que puede reconocer también como suyo el lado infantil que esa *imago* proscibía.

Siempre hay un reconocimiento; sólo que éste es cada vez más relativo y complejo, precisamente porque la «conciencia de la infancia» se une a la del lenguaje. Frente a la dicotomía entre la precisión del pensar y la confusión del sentir (a la que en las Jornadas se refirieron, por ejemplo, Argullol y L'Altrange), la propia

---

<sup>46</sup> La idea de *Überwindung* se encarna sobre todo en Hermann Bahr, influyente crítico y centro aglutinador del círculo de escritores de la *Jung Wien*, aunque los más importantes de ellos, Schnitzler y Hofmannsthal, se distanciaron de esa idea (cuyo núcleo aparece, por ejemplo, en una frase de Bahr cit. por Le Rider en *Modernité viennoise et crises de l'identité*, PUF, París, 1990, p. 34: «toda novedad vale más, aunque sólo sea porque es más reciente que lo antiguo»).

ciencia se abre a aspectos hasta ahora vistos como «patológicos» o simplemente no vistos. Y a la inversa, el arte cobra importancia como modelo de visión por su unión de inteligibilidad y sensorialidad, apertura a lo empírico y poder articulador. En este sentido fue muy significativa una conferencia de Benoit Mandelbrot que tuvo lugar en Barcelona poco después de las Jornadas y en la que el padre de los fractales explicó que éstos nacieron de un cruce entre la pura *mathesis* y la atención a una sensación cotidiana como la rugosidad, en la que también se pueden reconocer estructuras, si bien de gran «riqueza». También Musil había dicho que las nuevas representaciones científicas ganan en «riqueza» lo que han perdido en seguridad; y él mismo, en su espacio-tiempo novelístico, combina la investigación de estados de intensidad cálida y transfiguradora con el «formalismo frío» de esa tradición narrativa, a la que en su madurez superpone un nuevo modelo probabilístico y distributivo en tipos. Como dice otro científico actual, Prigogine del que nos habla Teresa Sala en su artículo—, «vivimos en un universo extraño al ideal de armonía geométrica de la física clásica», y en ese cambio del gusto o de las condiciones modelizadoras ha sido decisiva la presencia de la caducidad y el azar. De modo que el reconocimiento no es el que fija la *vue d'ensemble*, ni tampoco el que aúna en la memoria toda la historia, según quería Aristóteles, sino más bien aquella *anagnorisis* que aparece asimismo en la teoría de la tragedia y por el que el lazo familiar (*heimlich*) propicia la *hybris* o, en términos freudianos, la extrañeza inquietante (*unheimlich*).

Lo más familiar, nuestra historia e incluso nuestro propio cuerpo —eso que según Freud era nuestro destino: *die Anatomie ist das Schicksal*—, se revela ajeno, se hace artificial, se fragmenta y recompone hasta convertirse en el *cyborg* de que nos habló Giulia Colaizzi. Y sin embargo, en el actual interés por esa instancia de reconocimiento<sup>49</sup> parece latir aquella necesidad de girar los ojos a la «figura humana» que hacía ir a Schlemmer un paso más allá de la *tabula rasa*. O que un paso antes, ya llevaba a Van Gogh a inquirir quien —y de qué manera— sería el pintor moderno de la figura humana como Monet lo era del paisaje. Si nos mantenemos en el plano de la pintura, la respuesta a esa pregunta parece darla Francis Bacon cuando, casi retomando los términos de Van Gogh, dice querer «pintar la boca como Monet pintaba una puesta de sol». Pero, obviamente, en esa traslación hay un *dérèglement*, que ya vio Leiris y que arraiga en el hecho de que Bacon concibe el acto de pintar como una «llamada» a fuerzas que relacionan la figura con él mismo, pero también con lo más ajeno, y por eso afronta la

<sup>49</sup> Ya Nietzsche decía: «la mismidad es el cuerpo». Y aún hoy la presencia de formas directas de reconocimiento ha dado lugar a la exposición *L'empreinte* (C. G. Pompidou, febrero-mayo de 1997), comisariada por alguien no precisamente sospechoso de inmediatez como G. Didi-Huberman. En realidad esta exposición focaliza un punto ya tratado por J. Clair en la gran muestra del centenario de la Bienal, *Identità e alterità. Figure del corpo. 1895-1995*, y algunos de sus elementos no pueden dejar de recordárnosla, sea por su recurrencia (*anthropométries* de Yves Klein, impresiones y mediciones de G. Pepone...) o por una eventual y curiosa prolongación (de la radiografía del cráneo de Meret Oppenheim al estómago en rayos X de Dennis Oppenheim)

imposibilidad de pintar el rostro y se consagra a representar el grito, la boca abierta, que en el clasicismo era el límite de la representación, precisamente porque aparecía como el límite de lo humano. La presencia recurrente en nuestro siglo de ese gesto en el límite de lo articulado (figuras 3, 4, 5, 6, 7, 8) es el índice de la inviabilidad de todo intento de mantener el espejo clásico. Eso es lo que diferencia a Rilke de la ontologización clasicizante que trajo consigo el «descubrimiento» de Cézanne a finales de la primera década, y eso es también lo que hace manifestar a Schlemmer su prevención ante el cubismo visto como «derivación de la *peinture*»<sup>50</sup>. Según hemos avanzado, si Hegel preconizaba eliminar lo contingente para que lo universal brillará más allá del cuerpo –o del tiempo, que es lo que pintaba Monet– la actual imagen del cuerpo es sólo memoria de esa precariedad. Y con todo, la imposibilidad de recomponer la unidad no implica el abandono de la búsqueda ni la renuncia al valor: la obra de arte es ese campo de liza infinito.

Ejemplo de ello es la obra retratística de Kokoschka; o en particular, ese autorretrato en la muñeca hecha a imagen de Alma Mahler que puede verse como la culminación de la serie referida a esa relación: aún experimentando como *unheimlich* la identificación de lo más singular –el rostro propio o amado– en una figura reproducible, y en esa medida acercándose a la consideración de E.T.A Hoffman según la cual la imitación mecánica de lo humano «es una guerra declarada contra el principio espiritual», Kokoschka asume la derrota del espiritualismo y, lejos de temer que la figura maquinal se apropie de sus ojos (según la interpretación freudiana del cuento de Hoffmann), él se los da. Así como el hombre moderno está condenado a rehacer una y otra vez su rostro sabiendo que en ninguna imagen se va a reencontrar, Kokoschka lleva su peregrinación hasta la última máscara sabiendo que en ella –como en las fachadas de Loos– no hallará la exuberancia de la vida. Pero él acoge esa «inevitable máscara» y, por esa operación (que es la del arte), imprime en ella los rasgos del valor. He ahí el único modo de imponerse al tiempo y a la muerte (y también a la muerte del arte): replanteando una y otra vez ese conflicto en los términos de un lenguaje que puede realizar el valor, pero ya no en tanto que espejo del mundo, sino mostrando precisamente la imposibilidad de esa correspondencia y confrontándose a lo otro interior y exterior.

<sup>50</sup> Sobre esto véanse los diarios (cit., pp. 12, 14, 22, 48, 50...), en donde Schlemmer, aún identificándose en parte con la línea clasicizante que tiene su punto de inflexión en Cézanne, insinúa un cierto distanciamiento respecto a la vertiente de formalización que él asocia a la mirada y que percibe en los cubistas, si bien en Picasso parece hallar un mayor margen experimental. Y de hecho Picasso es autor de grandes íconos de esa emergencia entre lo animal y lo humano, tal como lo reconoce Steiner al final de *La muerte de la tragedia*: «Cuando se llevaban el cadáver, Weigel miró hacia otro lado y abrió la boca de par en par. La forma de este gesto era la del caballo aullante del *Guernica*...» Para la presencia de elementalidad y clasicidad en la línea Cézanne-Picasso puede verse BOZAL, V., *Los primeros diez años 1900-1910*, Visor, Madrid, 1991, caps. 2 y 6. Y sobre el grito y lo accidental o no consciente en F. Bacon, cf. sus conversaciones con D. Sylvester (Polígrafa, Barcelona, 1977), pp. 17-21, 26-28, 48-50, 53-54, 58-59...



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

El grito, entre lo animal y lo irreductiblemente humano. Figs. 3 y 4: P. Picasso, caballo relinchante del *Guernika* y *Madre*; figs. 5 i 6: J. Lipchitz, *El grito* (originariamente, *La pareja*) y *Estudio para El grito*<sup>51</sup>; fig. 7, F. Bacon, *Estudio de cabeza humana*; fig. 8: S. Eisenstein, fotograma del *Acorazado Potemkin* (reconocido como modelo por Bacon).

<sup>51</sup> La escultura y el dibujo aquí presentados se sitúan en el contexto postcubista que el mismo Lipchitz explica en una película que acompaña a la exposición celebrada ahora en el MNCARS (mayo/setiembre) y luego en el IVAM (setiembre-noviembre): en una ocasión en que Jules Romain



Constatar que el humanismo ha concluido su ciclo no equivale a renunciar a toda dimensión humana o antropológica del arte. Y de hecho, ninguno de los autores representativos de ese umbral deja de sondear el magma que el pasado fin de siglo había sacado a la luz. Pero si en ellos se manifiesta un proceso de pérdida de inocencia, es porque asumen que esa emergencia vital nunca es inmediata en la medida en que es lingüística y que prescindir de esa mediación lleva a la mudez. Así como que éste es también el resultado de anteponer a lo empírico el deslumbramiento de lo cristalino. Por un lado, la fragmentación del espejo comporta una fluctuación de niveles e incluso de la propia imagen que sólo deja ese espacio de lenguaje —y de rigor en la diferenciación— como asidero frente al amorfismo. En este aspecto, renunciar a la unidad sin renunciar al sentido lleva a proyectar el límite en una poética de lo mínimo, a una depuración de contenidos psicológicos en beneficio del material y, por tanto, a una despersonalización. Pero por otro lado, si esa «repulsa de lo privado» (Kafka) induce a desasirse de lo *heimlich* y a encarar lo *unheimlich*, es por la misma disposición a lo abierto que abocaba a aquel fondo, y ello hace girar la vista de lo ideal a lo cotidiano, de modo que aquella «ley en que crece el cristal» (Broch) pasa a verse como una legalidad comunicativa en la que también bulle lo empírico. Con lo que el sujeto acentúa su presencia, no ya como punto solipsista, sino como punto en movimiento que se construye construyendo eso otro hacia lo que tiende y que es lo que puede despejar su propia incógnita. Cada instancia requiere otra que la contraría o relativiza. Y por eso puede decirse que éste es un umbral trágico. O mejor, *trauerig* —si no se asume el acercamiento que hemos ensayado entre ambos conceptos.

Por eso también hemos remarcado antes la idea benjaminiana de que el arte es duro, difícil. Esta es una idea que recorre toda la constelación de pasaje, de Nietzsche a Rilke y de éste a Valéry<sup>52</sup>. Y quizá de ello se hizo eco Francisco

---

visitó su taller y Lipchitz le expresó su afán de hacer algo «tan puro com el cristal», el escritor le preguntó qué sabía él del cristal; sólo que es naturaleza inorgánica, pensó entonces Lipchitz, y al punto se dio cuenta de que seguía un «camino equivocado», porque lo que él quería era justamente ir hacia la vida orgánica —aunque siempre desde la forma y no a la inversa. En otro momento Lipchitz señala que aquella aspiración a la pureza era propia de un joven que creía que la vida era simple, mientras que en realidad es mezcla, contaminación, intercambio. Y en consonancia con eso —que él mismo dice que es más que un método de creación, una «filosofía de la vida»— pueden verse éstas y tantas otras obras que muestran una suerte de enlazamiento con lo opuesto o diferente; en este caso se trataba de un hombre y una mujer en pleno acto sexual, lo que suscitó cierto escándalo y provocó un cambio de nombre y de acento, hacia la idea de un grito de connotaciones primordiales, sin romper, empero, con la intención originaria de expresar la necesidad de la continuidad vital aún en momentos trágicos. Esta ambivalencia hace que la obra sea especialmente ilustrativa de la idea que encabeza la secuencia de imágenes; pues acaso lo irreductible del grito sea esa fuerza de reacción primaria que Steiner reconoce en el gesto que enlaza a la Madre Coraje con el caballo del *Guernika* (y que, como vio Bataille, nos aleja de lo cosificado en tanto que nos aproxima a lo animal).

<sup>52</sup> Nietzsche, en *Ecce Homo*, recordando el imperativo «Endureceos» del Zaratustra, reitera su certeza de que «todos los creadores son duros». Y eso es algo que Rilke no sólo transmite a los

Jarauta cuando decidió titular su conferencia «La difícil modernidad del siglo XX». También el joven artista *performer* Lluís Alabern, en la última mesa redonda, constató que «la sencillez ya no es posible en el discurso artístico», del que ya en un principio había dicho que no era «territorio para las doctrinas y sí caldo de cultivo para las paradojas». El mismo, al presentar su trabajo como «satisfactoriamente mediocre», pareció aludir a uno de los aspectos más paradójicos del arte en la «era del derrumbe de la experiencia» (Benjamin), cuando la aspiración a significar debe reconocerse en lo que es expresión de sinsentido y ausencia de forma particular —según mostró Musil— como primera condición para acceder a una nueva posibilidad de *Formation* y significación. Esta imbricación de sentido y sinsentido ha sido asumida por la reciente teoría de la comunicación al constatar cómo la semilla de lo confuso o paradójico anida en el lenguaje, propiciando a veces formas adecuadas de ajuste automático —en el mismo sentido en que lo intuyó Kleist—, mientras que otras veces es un aviso de que «se desmorona el andamiaje» y de que hay que buscar nuevos puntos de vista. Y quizá una constatación de este orden es la que hizo el mismo Alabern cuando dijo que asistíamos a «la muerte de la categoría que hemos denominado arte en los últimos cinco siglos», y que hoy la posición del artista oscila «entre la perplejidad y la duda», entre el estado de paradoja y la huida de las viejas posiciones doctrinales.

En relación con ello, cuando Givone identificó lo paradójico con lo trágico y yo le pregunté sobre la nueva actitud ante la paradoja en la ciencia, él se distanció de esta actitud en la medida en que apareciera como una dulcificación de la ciencia como red constrictiva. En la «Introducción» a su *Historia de la estética*<sup>53</sup> Givone había explicado que «la técnica (...) ya no puede aparecer como un medio para conseguir un fin», y que esto se corresponde con un intercambio recíproco con el arte por el que aquélla se estetiza y éste se somete y responde a la tecnificación del mundo con el fenómeno de una generalización niveladora. Y en su artículo, aludiendo a ese testimonio del siglo que es Jünger —aún más longevo que Canetti—, presenta el mundo de la técnica como el de la acción con *fine a se stessa*, y nos explica cómo para Jünger la figura de lo trágico coincide con la del artista y *el luogo più proprio del tragico è lo estetico*. Esta es la idea dura del arte a que nos referíamos y por la que el artista asume el estado de hecho y le da la vuelta, «convirtiendo la constrictión en juego y la necesidad en libertad». Y efectivamente, ello remite a ese *pathos* afirmativo y trágico por el que Nietzsche disuelve el ser en el lenguaje como devenir, como «infinito construir y crear», al que se niega todo fundamento y toda solución catárquica. Sin embargo, igual como este gesto pudo ser caricaturizado en el vitalismo finisecular —y también en

---

jóvenes poetas (a X. Cappus: «sabemos poco, pero el que debemos mantenernos en lo difícil es una seguridad que no nos abandonará...»; a H. Ulbricht: «sea duro con el menor de sus productos...»), sino que también la hace entrar en sus poemas: «Si el beber te es amargo hazte vino» (*Sonetos a Orfeo*, XXIX-II). Valéry, por su parte, escribe: «lo que se hace fácilmente se hace sin nosotros».

<sup>53</sup> Tecnos, Madrid, 1990.

Marinetti, que no en vano empezó siendo un poeta decadente—, la estetización difusa de este fin de siglo es como una nueva caricatura de esta identificación de sublimidad y *pantragicidad*, por la que el desarrollo jüngeriano reencuentra otra imagen del artista, a la que también se refirió Givone preguntándose hasta qué punto era realmente expresiva del pensamiento de Jünger: la del artista como *farfallina* que, manteniéndose *al di qua de la soglia*, revolotea en torno a aquellas cosas que la técnica destruye e ignora.

Ello se relaciona asimismo con la reflexión de Pere Salabert acerca de cómo, en un «medio espectacular único», a la catarsis como agente regulador «le sucede un frente tecnológico altamente expeditivo» que tiende a adelantarse y a dramatizar una alta presencia de «sinistralidad» en modo tal que toda esa realidad siniestra deja de existir. Y en este sentido podemos asimismo citar a Baudrillard, por ejemplo, cuando dice que «la guerra del golfo no ha tenido lugar». O podemos situar junto a esta referencia actual la de Karl Kraus cuando, hace ya casi un siglo, anticipaba la congenialidad de técnica y *media* por la que eso que el llamaba *Zeitungsaparat* arrasaba todo, coincidiendo con la lógica mercantil y militar de la gran guerra tanto en esa igualación como en la propensión al gusto por las (con)decoraciones. Tal es la correlación que se da hoy entre lo anestesizador —la uniformización mediática a que aludieron Victoria Combalá y Lourdes Cirlot— y lo esteticista o espectacular como compensación reactiva. Según vieron Kraus o Loos, la panestetización se corresponde con esa «mezcla inarticulada» cuyo desarrollo va en sentido contrario al del arte como agudeza crítica e intensidad signifiicante. Y en este aspecto no debe sorprender que, como dice Givone en la «Introducción» a su *Historia de la estética*, este momento en que el arte extiende su «clamorosa conquista», se nos aparezca como «un momento de decadencia quizá irreversible». Asimismo Catherine Millet, aún tratando de mantener una visión más positiva, explica cómo no sólo los objetos de *design* sino también los *gadgets* inspirados en el arte contemporáneo invaden nuestra vida cotidiana; cómo el estatuto de las obras se ha visto relativizado y descualificado por la propia evolución del arte en este siglo; y cómo, en fin, el hecho de que todo sea posible, alineable en un mismo nivel, absorbible por el curso del mundo, amenaza con reducir la función simbólica del arte hasta su confusión con la mercancía y el objeto banal.

La exposición del joven *performer* Joan Casellas ilustró esos peligros inherentes a la confusión entre arte y vida de que habló Millet, aludiendo a lugares híbridos donde el artista se libera de la exigencia de habilidad. Y en este horizonte difuminado se sitúa el también joven profesor y arquitecto Alberto Estévez, reivindicando en su artículo la presencia de lo simbólico o incluso de lo genial; mientras que, desde otra perspectiva, el profesor J. E. Monterde muestra cómo la idea de operatividad se impone a lo que antes se esperaba de la virtualidad del genio o del dominio del oficio. Respecto a esto último, empero, fue muy elocuente la intervención del pintor y decano de la Facultad de Bellas Artes, Hernández Pijoan, cuando habló de «la profundidad de las texturas, la manera en que la pasta se pone...», para concluir: «la mirada de la pintura no soporta mediocridades visua-

les». Y en relación con ello vale la pena prestar atención a la argumentación de Bacon acerca del óleo en cuanto lenguaje que impone sus derechos: «es tan sutil que un tono, un trozo de pintura (...) cambia completamente las implicaciones de la imagen» y puede echarlo todo a perder, sin que podamos llegar a racionalizar de ahí una regla. Lo que se pierde es justo eso que se da directamente en el trazo y en el color, y que nos dice algo más de lo que está en el trazo y el color: algo que nos afecta y sin embargo no controlamos, pero sobre lo que podemos volver hasta reconocerlo o desecharlo. No se trata, como dice el mismo Bacon, de la vieja idea de naturaleza humana, pero sí de eso que Valéry percibe como «lo que de más humano existe» en un trabajo que demanda la mayor exigencia («el rigor de los rechazos»). Sólo ahí estamos; en esa lucha. Y en ella, como señalaron tanto Kraus como Wittgenstein, podemos golpear contra las paredes del lenguaje hasta abollarlas o sangrar, pero sabiendo y conociendo así sus límites. Pues, como nos enseñan los «grandes vieneses del lenguaje» —y nos recuerda Cacciari, a quien pertenece esta expresión—, todo lenguaje que no conoce sus límites es un pésimo lenguaje.

Esta es una idea que podemos rastrear desde el «arte de separar» de Nietzsche hasta el «haz una distinción» de Von Foerster. Desde el afán de Wittgenstein o Loos por diferenciar juegos de lenguaje (como el del *design* y el de las obras artísticas destinadas a ser miradas o a perturbar la mirada) hasta el afán del mismo Bacon por interponer entre sus cuadros y la vida la distancia de un cristal, aunque sea reflectante. En realidad, este cristal existe a partir del momento en que sabemos que el ojo no se abre al mundo con la transparencia de una ventana y que mucho menos puede aspirar a tal conexión un cuadro; sólo que a veces la costumbre hace que no veamos el cristal o la pantalla. Y recordarnos esto, la diferencia de niveles de representación, es algo que ha hecho el arte a lo largo de todo este siglo, desde Magritte hasta el último conceptual. Hoy la gran pantalla son esas tecnologías mediáticas a través de cuyo filtro todo tiende a sumergirse en la equivalencia. Y por ello el arte aparece también más que nunca como una posibilidad de intervención singular, de resistencia a esa erosión niveladora. Pero por lo mismo también puede ser una mera difracción en esa superficie. De modo que, en lugar de invertir la relación decimonónica con la ciencia y erigirse en modelo epistémico abierto, la estetización generalizada no infunda sino el barniz y el «gusto» adecuado para un momento de espectáculo, pérdida de realidad y «caos anunciado». ¿No ocurre así cuando el vacío dejado por el viejo sujeto es llenado otra vez por el mito del creador, cuya «vanidad» (ya advertida por Nietzsche) se extiende, debido a la contaminación entre las artes y entre éstas y nuevas formas comunicativas, hasta el punto de asimilarse a la figura de la *star* y del *Kitschmensch*? ¿O cuando las artes que sugieren una fantasmática presencia del genio como instancia de *shock* se quedan simplemente en ingeniosas y chocantes, o se limitan a suministrar ese punto de morbosidad necesaria para sobrellevar el tedio? ¿Acaso no era algo así lo que hace un siglo se denunciaba como *décadence* por reacción al *ennui*?

Y sin embargo, eso terrible que la *décadence* asociaba a la belleza ha atravesado

do todo el siglo, yendo más allá de esa función reactiva y compensatoria en cuanto que ha ido más allá del amorfismo del tedio<sup>54</sup>. Esa belleza convulsa, insoportable por ser —como el amor— enemiga del límite, en cuanto se hace trazo o poema, a la vez que «te desespera» (como dice Bacon) «te socorre», y ello porque vuelve a ser límite. Aún sin dejar de ser oscura, en cuanto es reconocida y diferenciada no nos deja abandonados en lo amorfo, sino que nos sitúa en el límite de la forma, de la construcción y la destrucción. Ese es el momento en que Narciso se hace ángel y el eremita argonauta: cuando pasa de acoger los monstruos a viajar con ellos y, aunque no puede salir de ese flujo de imágenes —«no reales mientras no se confieren realidad unas a otras», según decía Broch—, por el elemento articulador que permite el tanteo, aprende a «perderse como un niño en el bosque». Y ese es también el momento en que comparece el nuevo cuadro de relaciones que Valéry, en el reducto eremítico de Mallarmé, percibe cuando éste le muestra y lee el *Coup de dés*: «Creí ver la forma de un pensamiento por primera vez colocada en nuestro espacio... La extensión hablaba allí verdaderamente, soñaba, engendraba formas temporales...». En este «intento maravilloso» por convertir la sucesión de palabras en espacio visual, se anticipa la reconsideración de las categorías que hemos encontrado en la polifonía de Klee o en la *Dingwerdung* de Rilke. También Benjamin, en *Einbahnstrasse*, ve adelantarse en el *Coup de dés* la nueva presencia fracturada y envolvente de los signos que aparece como la antítesis del momento representado por la perspectiva y la imprenta. Y el mismo Valéry, al caminar aquella noche con Mallarmé, confronta la idea de un orden en lo alto con ese «tejido de sentidos múltiples que reúne el orden y el desorden», y dice: «donde Kant había creído ver la ley moral (...), Mallarmé veía el imperativo de una poesía: una poética». Es el mismo desplazamiento a que aludía Leiris y por el que éste podía decir que John Dee había alcanzado en las perturbadoras expresiones de su libro aquella acción espiritual que los alquimistas perseguían en la naturaleza. Un desplazamiento a un plano lingüístico, pero que hace aparecer los límites del lenguaje: primero por perder pie en la profundidad, y luego por la deriva en la superficie que se enfrenta a la opacidad públicamente codificada.

También Casellas presentó la *performance* como el resultado de un proceso de descategorización que eclosiona en el marco de los géneros más tradicionales, hasta hallar su lugar en lo híbrido y evanescente, que es la ausencia de lugar; pero, según siguió diciendo, esa fuerza transgresiva lleva igualmente a romper toda instancia programática o de reconocimiento, y por tanto toda distinción entre las ideas de «propio y heredado, original y copia». Lo cual abre la puerta a la negación de los «paradigmas» referenciales de «efimeridad» o «no materialidad» con una masiva presencia de la fotografía, no ya como testimonio sino como base de la obra o punto de partida; y así no sólo reaparecen las ideas de obra y autor, sino que también se desactiva ese «antídoto contra el exceso de aura» que el mismo Casellas había identificado con la transitoriedad. Claro que

<sup>54</sup> Recuérdese lo que Valéry escribe en el cuaderno B de 1910: «El tedio no tiene figura».

todo ello puede verse a través del prisma de la ironía, según parece manifestarse en la frase de J. Ballaure: «no hay *performance* sin documento de certificación». Y quizá por ahí podría mantenerse la idea de pérdida de inocencia, un paso más allá de aquella ilusión expresada por el *arte povera* o el primer conceptual de escapar al circuito comercial y a la esfera del «mundo del arte». Pero, de hecho, ese paso se parece demasiado al nihilismo de vejez que niega toda una vida para volver al jugueteo del niño o a aquello que encarnaban sus padres y contra lo que se había rebelado de joven. De modo que, cuando, por ejemplo, Victoria Combalía hablaba de una cierta indiferencia moral ante el hecho de pedir subvenciones para realizar una acción con el propio cuerpo en la calle, esta presencia de lo corporal podría recordar la emergencia de lo primario en el pasado fin de siglo, con la diferencia de que eso emergía contra las redes de socialización y mercantilización –aunque no por mucho tiempo. Y cuando J. M. Rovira explicaba que el saqueo de la historia por la arquitectura reciente tendía a legitimar como saber una mercancía orientada a obtener beneficio y control, ello podría remitir al eclecticismo contra el que reaccionó la modernidad, si no fuera porque, como recordó el mismo Rovira, el viejo historicismo aún solía responder a un proyecto, fuera romántico-nacionalista como en el *Eixample* o positivista-liberal como en el *Ring*. Según decíamos antes, cualquier etiqueta con un adecuado prefijo («post-», «trans-», «neo-», «de-»...) puede sancionar una actitud de «estar de vuelta» que permita sacar rendimiento a lo que en realidad es una recaída en la indiferenciación o el positivismo anterior al viaje de las vanguardias o una fijación en las marcas de distinción más sectarias y pueriles de éstas.

---

Contra algo así escribió Benjamin sus «Trece tesis contra los snobs» en *Einbahnstrasse*, donde intenta delimitar dos conceptos en los que Casellas percibió y sugirió una pérdida de límites, el de «obra de arte» y el de «documento», a partir de la consideración de que en éste domina el material, mientras que en la obra de arte se impone la forma interconectada como una «central eléctrica»<sup>55</sup>. Aquí es donde Benjamin ofrece su visión más sintética de la inseparable unión de forma (*Form*) y contenido (*Inhalt*) en el arte, de la que resulta esa «sola cosa» que él denomina *Gehalt* y que resulta muy difícil de traducir, porque ese término aludía al porcentaje de oro o plata existente en una moneda –según me explicó A. Sánchez Pascual– y ha acabado por usarse igualmente con el sentido de «contenido»<sup>56</sup>. En la edición española se vierte como «tenor» –quizá como traslación del francés *teneur*– presentando a continuación la palabra alemana entre paréntesis, pero con una errata (*Gebalt* en lugar de *Gehalt*), lo que hace aún más

<sup>55</sup> En la citada carta sobre *La obra de arte...* en la que le llama la atención a Benjamin sobre Schönberg (18-3-36), Adorno presenta esta diferenciación entre «documentación mágica» y obra de arte como un nuevo paso en la delimitación de lo simbólico emprendida en el *Trauerspielbuch* y en la misma *La obra de arte...*

<sup>56</sup> Debo agradecer tanto a Sánchez Pascual como, anteriormente, a J. M. Valverde el interés y la ayuda que me han concedido en este punto.

confusa esa discutible versión. En otros lugares Benjamin habla de *Warheitsgehalt*, que se traduce sin mayores problemas como contenido de verdad; y en el citado texto sobre nuestra época como «antítesis del Renacimiento», utiliza *Sachgehalte* para referirse a los «contenidos objetivos» de que se apoderará esa «escritura que se adentra cada vez más en el ámbito gráfico», cuando se sacuda el dominio de lo equivalente o caótico de la ciencia y la economía, y llegue «el momento en que la cantidad se transforme en calidad». Según se ve, eso es lo que da su valor o riqueza a la obra —igual como originariamente se lo daba a la moneda—; pero mientras que aquí parece orientarse hacia lo objetivo o heterónomo, en las «Trece tesis» Benjamin resalta la articulación formal en oposición a las «formas sólo desperdigadas» del documento, que pueden sorprender —con «la inocencia como cobertura»— pero que no admiten la virtualidad de ser potenciados por una contemplación repetida. Probablemente la diferencia obedezca a que en este caso se refiere al arte en general —frente al documento—, mientras que allí se sitúa en esa confrontación con lo informe o cuantitativo que es el paso previo a una nueva opción configuradora. Sin embargo, en ambos casos coincide una retirada del subjetivismo con la mirada activa que distingue ese elemento de valor, sea por su significatividad en un contexto destructivo o por su cualidad autoconstruida; lo que representa ya una conexión interpretativa que sustrae eso a lo banal y lo indiferenciado, según explica Danto y nos recordó Catherine Millet. Ahora bien, esa sustracción se hace tanto más difícil cuanto más se contrae, desde una perspectiva social, la función simbólica del arte. Y a eso se debe, quizá, que en cierto momento Benjamin se distancie de la formalización autónoma: a una tenue esperanza de que el arte pueda encontrar en un contexto revolucionario una funcionalidad equiparable, aunque obviamente distinta, a la que tuvo antes del proceso moderno de autonomización.

Ante este desplazamiento que parece buscar un atajo entre el plano del arte y el de la vida, se levanta la crítica cruzada de Adorno y Scholem. Y un significativo ejemplo corrector podemos encontrarlo en Musil cuando tematiza la complejidad del arte por la que Benjamin puede bascular entre una u otra faceta<sup>57</sup>: de un lado, dice Musil, «todo cómo es un qué», y así «incluso a un arte tan replegado sobre sí como la música, todo él estructura...», en un momento dado se le pregunta qué significa», se le sitúa en un contexto más amplio, aún sabiendo que la suya es una «significación inexpresable»; de otro lado, lo que da ese peculiar sentido al «qué» es aquel «cómo»: aquel ritmo o material y no otro, ese componente justo en ese lugar y en esa precisa relación con los demás, ese todo configurado por esos elementos y a los que él configura en no menor medida que ellos a él. He ahí la imbricación de forma (*Form*) y contenido (*Inhalt*) constitutiva del *Gehalt* —como unión de cuerpo y espíritu y no cómo un vestido superpuesto, según había dicho Kraus—, cuyo resultado es un aparecer que se traba con la precisión de

<sup>57</sup> Por ejemplo, en los ensayos «Elementos para una nueva estética. Notas sobre una dramaturgia del cine», «Literatos y literaturas» o «Una aproximación al arte» (ed. en Visor, Madrid, 1994). O en el cuaderno 10 de los *Diarios* (cit.).

lo intelectual y un articularse que se impone con la inmediatez de lo corporal. Por eso, sigue diciéndonos Musil, la antinomia real no se da entre lo sensible y lo espiritual, sino entre el conjunto de ese «otro estado» y lo que denomina estado «ratioide». Toda obra reconocida como artística cruza ese umbral; pero en ella, a diferencia de lo que ocurre en la mística, «nunca se pierde del todo el contacto con el comportamiento cotidiano».

Si, como Teresa Sala dice en su artículo, lo propio del pensamiento complejo es tejer relaciones sin dejar de distinguir (*Solve et coagula*, decía Hofmannsthal), así el arte deviene apertura y centro relacional, «laboratorio ético» que bebe de la vida y la remueve frente a la inmovilidad del documento y del ornamento—, pero también delimitación implacable. El hecho de ver algo como artístico equivale a rescatarlo de aquella *mise à plat* que nos ha presentado C. Millet y en la que, por la pérdida de función simbólica, cada vez resulta más difícil esa transfiguración. Cuanto más se asimila la obra al documento o al ornamento —al mundo como es y a sus evasiones fantasmáticas—, y más se pliega el artista a la lógica de la mercancía y a su fantasmagoría, más intercambiable se hace todo, obra y artista. Todo deviene facsímil, copia de la copia —o en el plano de la copia. Y entonces se da la paradoja —también expresada por Millet—, de que, cuanto más se difumina el límite entre obra y mercancía, peor funciona el arte en el mercado porque en él se busca justamente lo contrario de esa equivalencia. Entonces es cuando se dan esas otras paradojas asociadas a lo que, en un sentido muy diferente a ese «ser compuesto» que citábamos al principio, Millet llama «componer»(se). Entonces es cuando encontramos a artistas que se ven liberados de aprender a pintar o a esculpir pero que deben aprender a venderse y a vender su obra explicando su sentido. O a otros que orientan su actividad en un sentido interactuante y crítico, pero con vistas al museo como dirección única. O a aquellos que hacen de la fragmentación del sujeto su campo de trabajo pero que nunca olvidan acompañar sus propuestas «deconstructivas» con un completo *curriculum vitae*. Cuando Casellas nos hablaba de *performances* pensadas para ser impresas y revestidas con el *glamour* de un fotógrafo de moda, no podíamos sino pensar en ese encanto mistificador del sentido que Loos denunciaba en aquellos que diseñaban edificios para ser fotografiados, a los que instaba a convertirse en dibujantes o en modistas. Ese es el envoltorio aurático que también denuncia Benjamin y por el que se invierte la relación que podría dar fecundidad a esos dos polos que él mismo Casellas unió en su última paradoja: «nada más general y genial que la *performance*». Frente a la asunción del desencanto —lo general— como primer y difícil paso hacia otras condiciones de sentido —más allá de la regla y de la anomía: lo tradicionalmente asociado al genio—, aquí reencontramos la inversión de esa inversión a que aludíamos al principio, pero ya no en el plano del «comisario» sino del «comisariado». Esto es, la facilidad hinchada y caprichosa como compensación de la serialidad que halla su reverso en el esteticismo difuso. Y sin embargo, aunque las múltiples variantes de esa tensión no consigan romper la sensación generalizada de opacidad, el mismo hecho de reaccionar contra ella y aspirar a tender un lazo de comunicación creativa, el hecho de que nunca haya habido tantos artistas y tantas actividades en torno al arte, «indica algo» —por decirlo con



las palabras con que Wittgenstein expresó la «tendencia humana» a arremeter contra los límites del lenguaje.

Y en este sentido no es negligible que una pregunta recurrente en este tipo de actividades, como ocurrió en las Jornadas, sea siempre la relativa al valor. Ante ello, C. Millet ofreció su criterio de *l'écart*: no se trata de tomar un trozo del pastel y adelantar –conforme a la identificación del valor con lo anticipatorio– qué serán los sucesivos trozos, sino de tomar un trozo de pastel y desde ahí afectar y responder al conjunto –según una conciencia de la heterogeneidad que tiene en cuenta las diversas obras contemporáneas pero marca *l'écart* respecto a ellas. «Me interesa una pintura a condición de que me muestre que quien la pinta tiene también un buen conocimiento de las experiencias en el dominio del arte conceptual», dijo. Y ahí se muestra de nuevo la complejidad de una experiencia que comporta un elemento de atención a lo existente, al propio tiempo y a sus formas, y un elemento que intenta traspasar esa contingencia en cuanto configuración que se abre a lo otro dentro de un marco de relaciones, oponiéndose a lo estanco y a la vez afirmándose como diferencia. También Zunzunegui, al referirse al cine como una industria que «a veces ha producido obras de arte», pareció atender al elemento relacional y temporal cuando presentó esa actividad como «una respuesta particular a una pregunta que no es propiamente cinematográfica» sino que «interpela también a otras artes» y que él identificó con la frase de Peter Handke «qué cosa de *ahora* es materia para el ojo» (la cursiva es nuestra). Sin embargo, lo que Zunzunegui dijo en otros momentos, así como su cuidado en precisar que esa respuesta «tiene una determinada base técnica» por la que se distingue de las otras artes visuales, permite deducir que también en él la atención al cuadro de relaciones, que se mantuvo en el ámbito de las formas artísticas, se combina con el afán por delimitar lo que en ese plano diferencia y confiere su cualidad a una específica configuración. Y así, efectivamente, su último libro, *La mirada cercana*, responde a la conciencia de la interrelación entre las diversas cosas y niveles que manifiesta Jean Renoir<sup>58</sup>, por ejemplo, y muestra «la forma en que procedimientos, técnicas, motivos y temas del arte pictórico son transformados, adaptados y recreados bajo nuevos parámetros estéticos»; pero lo hace desde el nivel concreto en que ello cristaliza y, ahí, en ese campo específico, propone y aplica el concepto de «puesta en forma» como modo de analizar los mecanismos y elementos del film visto como construcción y proceso de relaciones intertextuales más que como «arte de lo real» (idea que, según Zunzunegui, estaba detrás de lo que se tendía a priorizar en el uso del concepto «puesta en escena»).

Por su parte, Giulia Colaizzi respondió a la cuestión del valor explicando que éste en sí no existe, sino que se construye y se reconoce como tal en una determina-

---

<sup>58</sup> «Lo que existe es un mundo completo y en este mundo cada elemento condiciona a los demás y es imposible pensar en un moscón, por ejemplo, sin pensar en el pájaro que comerá ese moscón», Jean Renoir, en ZUNZUNEGUI, S., *La mirada cercana. Microanálisis filmico*, Paidós, Barcelona, 1996, pp. 82-3.

da sociedad. Y también aludió al cine para decir qué demanda ella personalmente al arte: que ponga «el dedo en la llaga», en el sentido en que Benjamin pudo reconocer el cine «como epítome del cambio epocal» porque hace aparecer como lo más real o próximo algo que «está construido con el máximo artificio técnico». Ahí, igual como en posteriores alusiones a instalaciones *multimedia* que señalan cómo los lenguajes y tecnologías sociales «nos están tatuando», se manifiesta una consideración del film o de esos otros espacios artísticos como algo construido y que reflexiona sobre lo construido en sus múltiples niveles. Sin embargo, la referencia al «cambio epocal» —y por tanto, a los aspectos de coincidencia que Benjamin tematizó entre el ojo mecánico o sus efectos y la percepción traumática o el ritmo entrecortado de la vida metropolitana— hace que la visión de Colaizzi parezca más abierta a lo heterónomo que la de Zunzunegui. Y es por ello que me gustaría usar un ejemplo del mismo cineasta al que éste aplica su «despiece», Jean Renoir, para mostrar como en él halla respuesta tanto esa mirada rigurosa por el lado de la *Form* como aquellas solicitaciones que Benjamin situaba en el *Inhalt* y que Colaizzi —como Musil— identifica con una mirada crítica sobre lo existente que abre otra posibilidad. Me refiero a la presencia de los autómatas en *La Règle du Jeu*; en particular, en el primer momento en que el cazador intenta seducir a la institutriz (que es la que siempre recuerda que no se pueden saltar las reglas), y sobre todo en la escena de las actuaciones en el teatrín, donde se aprecia una cierta continuidad entre los autómatas y los actores de la pantomima —sobre todo el mismo Renoir disfrazado de oso. Si esta imagen podría llevarnos a recordar la relación entre lo animal y lo mecánico que hemos planteado a propósito de Kleist, y en este sentido podríamos coincidir con Colaizzi en la asunción del sujeto descompuesto como un elemento central de la pérdida de inocencia del siglo, ello no debe hacernos olvidar que lo estereotipado y maquinal se opone al sujeto trascendental como su reverso o hermano espúreo: como hijo natural del racionalismo burgués en su base productiva y en su ocio. Y en este aspecto la continuidad con los autómatas es extensible no sólo a los actores de la pantomima, sino a todos los participantes de este continuo juego o representación (no en vano *Jeu*, como *Spiel*, tiene los dos sentidos) que muestra la segunda parte del film y que se atiene a reglas invisibles pero rígidamente marcadas. ¿No es este mantenerse siempre en el papel lo que define el decoro y la «clase» —según se dice en la escena final, que evoca claramente la idea de un escenario antes de que caiga el telón—? ¿Pero no es esto también lo que Kafka identificaba con el actuar movido según resortes o «instrucciones para el uso»? ¿Y no será éste el «mal» al que se refiere Renoir cuando habla de la película como retrato de una «sociedad en descomposición»? Sin duda, cuando Renoir dice «que no es difícil trabajar bien cuando la brújula de la inquietud marca la verdadera dirección», y Bazin interpreta esto en el sentido de ver en la guerra el final de una «civilización refinada (...) y decadente»<sup>59</sup>, estamos más cerca de las relaciones epocales asimilables al *Inhalt* que de un criterio de valor limitado a la *Form*. Lo que no

<sup>59</sup> Cf. RENOIR, J., *Mi vida, mis films*, F. Torres, Valencia, 1965, pp. 132-3; BAZIN, A., *Jean Renoir*, Artiach, Madrid, 1973, pp. 65-6.

significa que dejemos de analizar los dispositivos operantes en este último nivel (como lo hace Zunzunegui, por ejemplo, cuando muestra cómo una sucesión de planos y un movimiento de cámara hacen emerger un «sujeto colectivo» en una determinada escena de *La Grande Illusion*). Sólo sugerimos que, desde ese otro plano que el mismo Zunzunegui denomina «medio» —y que viene a coincidir con el plano de enlace de lo iconográfico a lo iconológico en la explicación clásica de Panofsky—, un film aparentemente ligero como *La Règle du Jeu* adquiere una inesperada intensificación de sentido, en virtud de la cual puede situarse junto a otros formalmente muy alejados pero que abordan esa misma continuidad entre los modos de reificación que muestran la contracara ciega y oscura de la *Kultur* racionalista.

Y ello con la complejidad añadida por lo que el cine tiene en sí mismo de autómatas, que es esa base técnica que se corresponde con el «pensar a saltos» del espacio-tiempo metropolitano. Y que es lo que más interesa tanto a Benjamin como a Musil, en cuanto que desafía el sistema categorizador del «núcleo de la apercepción». Pero con la diferencia de que Benjamin tiende a mirarlo como umbral del despertar, mientras que Musil, aún valorando lo que va más allá de la linealidad discursiva, no deja de ver ese lado opaco que él identifica con la banalidad desmemoriada y que, siendo lo que puede cancelar aquel sujeto ilustrado, también puede representar una fijación en lo que está más acá: el infantilismo gregario, la «industrialización del espíritu». Así, un ejemplo de superposición identificable con lo onírico, pero en la que también se muestra lo constrictivo de la pesadilla, es el famoso *Gabinete del doctor Caligari*. Un film que, según su director, Robert Wiene, y sobre todo sus guionistas, Carl Mayer y Hans Janowitz, debía ser una alegoría de cómo el estado convertía a los jóvenes en máquinas de matar; pero que, por los condicionamientos inherentes a su carácter colectivo e industrial, quedó convertido en el banal sueño de un loco. Y con todo, el film no deja de ser un *continuum* en el que se despliega, y aún se amplía, aquella gradación de estados reificados que citábamos y que en este caso va del muñeco a Cesare y de éste a su hipnotizador, Caligari, quien a su vez aparece poseído por otra personalidad, para revelarse al final como la ley encarnada en el psiquiatra frente a la desposesión del protagonista loco. Sin duda, esta pluralidad de niveles unida a la profusión de imágenes característica del nuevo medio —y aún más de los que le van a seguir—, pone en primer término una virtualidad descategorizadora que en este caso se ve realizada por la intervención de artistas plásticos como Warm, Röhrig y Reimann; pero que aún hoy lleva a un cineasta como Wenders a dar vueltas en torno a la «enfermedad de las imágenes» y a mostrar cómo su proliferación puede suscitar tanto la nostalgia de una mirada inocente y ajena a toda espacialización delimitadora —según el modelo de la música en su aspecto más fluyente: *Lisboa Story*—, como a un afán de control que opone la posesión al azar y conduce a la dependencia de esa facilidad —según el modelo de la ciencia aplicada a los sueños que aparece en *Hasta el fin del mundo* (y frente a la que Kraus ya manifestaba su prevención a propósito del psicoanálisis). La complejidad de la verdad artística (*Warheitsgehalt*) está en tensión entre esos dos extremos y contra ambos, según se muestra en la equidistancia que

permite su reconocimiento por el lado de lo constructivo y por el de lo expresivo. Y así es como aún hoy Eisenstein puede aparecer como modelo de rigor en la articulación de lo visible (cuando Zunzunegui evoca su reivindicación de un trabajo de desmontaje análogo a «cómo ingenieros y especialistas estudian, en su área técnica, un nuevo modelo de construcción») y como modelo de lo profundo hecho superficie (cuando Bacon alude al primer plano de la madre de *El acorazado Potemkin* como imagen que guía su obsesiva representación del grito, fig. 7).

En relación con esto fue muy interesante lo que dijo Joan Fontcuberta en la primera mesa redonda (y que nos permitirá terminar retomando lo que decíamos al principio). Después de aludir al citado proceso de abstracción y ordenación lineal inherente al descubrimiento y desarrollo de la escritura, Fontcuberta sugirió que desde fines del siglo pasado, la proliferación de imágenes técnicas está dando lugar a una transformación de parecido calibre. Una transformación que muestra todo su alcance cuando la sofisticación de los aparatos hace que «se alarguen los procesos de digestión interna» y que «en un orden casi exponencial se alejen el *output* del *input*»; de modo que «ya no estamos ante un problema de representación sino de suplantación». «De alguna manera –siguió diciendo Fontcuberta– se cumple la profecía de Breton en el manifiesto surrealista de 1927, cuando decía que llegará el día en que ya no serán los hombres los que harán las cosas; serán las imágenes las que las harán sin ellos; y entonces permaneceremos sentados frente a una pantalla, ya no seremos vivientes sino videntes, seremos espectadores...» Así, al mostrar este mundo teatralizado de imágenes sin hombre, la ponencia anticipaba un problema del que también nos hablan los artículos de Pere Salabert y J. E. Monterde. Es el «problema de la verdad», que Fontcuberta calificó de crucial. Y al que se refiere también a menudo Wenders, tanto en sus declaraciones como en sus películas. Sin embargo, mientras que éste afirma que en el *continuum* icónico la verdad se pierde sin remisión, Fontcuberta considera que, ante este «estado de paranoia generalizada», hay una «respuesta posible, que es la de la ética». «El éxito de las máquinas nos obliga a superarlas, no en el terreno de lo maquinal, donde son imbatibles, sino en el terreno de lo humano, que es justamente el terreno de la ética», afirmó. Y con ello enlazó con la concepción del artista que había planteado Givone y que él mismo –como Eugènia Balcells, según habíamos dicho– puede representar. Tras defender «una actuación artística tendente no tanto a una búsqueda estética sino más bien ética», concluyó: «Pienso que en el orden de lo simbólico los artistas somos aquellos que, a través del juego, de la libertad, de la creación, tenemos que mostrar que sí es posible, aún, subvertir la estupidez de ese inconsciente tecnológico que está en nuestra vida y que nos obliga a hacer determinadas cosas».

Tras esta intervención, Zunzunegui matizó: «creo que Joan se refiere a la ética de la obra, porque el infierno está enladrillado de buenas intenciones...» Y también Hernández Pijoan convino en relativizar el poder determinante de la voluntad o la intención del artista, de modo parecido a cómo Ràfols hablaría al día siguiente de un resultado inesperado. Sin duda, es en la formalización resultante en donde se manifiesta el rigor en el lenguaje de qué yo hablé entonces y al que

también se referiría Ràfols: según he explicado antes a partir de Schönberg, es la entrega a las condiciones de cada lenguaje lo que marca la dirección y determina el punto de llegada. Pero ahí, en esa atención al modo en que cada paso exige el siguiente, hay una opción —Kraus dirá una «duda»— por cuya respuesta el artista y la obra se hacen acreedores a esa condición —o como también dirá Kraus, se mantienen en el plano del *Kitsch* y del periodista o el diletante. Ahí emerge la articulación diferenciadora que, aún reconociéndose inexorable, comporta un elemento ético en la medida en que ese reconocimiento es una elección. Y todavía más: si como dijo Zunzunegui, «hay obras que nos afectan y otras que no», las que poseen esta fuerza solicitante, aún imponiéndose en su inmanencia, por este poder comunicativo van más allá de sí relacionándose con nosotros y nuestro mundo. Esto es lo que Benjamin halla en la interlinealidad de las grandes traducciones, aunque siempre se pierda en parte «entre los pliegues»; y por esto también dice Watzlawick que un mal traductor es mejor que una máquina: por lo mismo que Von Foerster afirma que ninguna máquina puede escribir sus memorias —pues *stockage* no es memoria. A esto me refería antes al aludir a la dimensión antropológica del arte. Y creo que también hacia ahí apuntaba Fontcuberta cuando oponía el juego creativo a la estupidez maquinal —o el territorio abierto de la ética al formalismo, según me aclaró después de la mesa redonda. Este es el territorio ignoto que antes se conjuraba bajo la advocación del genio y que ahora identificamos con ese espacio de connotación e imprevisibilidad que los mismos creadores de la inteligencia artificial han visto como el límite de la misma. Esto es lo que ahora calificamos de complejo. Una complejidad que Wittgenstein extiende a todo lenguaje humano —incluso al más cristalino, como cuando en sus observaciones sobre la matemática dice que «además de reglas, el juego tiene su gracia»— y de la que halla el paradigma en el juego de mentir. O en el arte —que desde la *Poética* de Aristóteles hasta la frase de Max Jacob que cité entonces (*L'art est un mensonge mais l'artiste n'est pas un menteur*), siempre se ha visto a la vez como mentira y verdad. Por este paradójico espacio afluye lo que llamamos valor y que es lo que no se puede reducir a fórmulas de aplicación unívoca, sino que se desarrolla como *limes* siempre conflictivo entre múltiples planos interactuantes: entre lo subjetivo y lo intersubjetivo, lo fluido y lo cristalizado, la superficie y la memoria... Y así lo que se impone como diferencia formal, en sí y por sí, traspasa el plano de la *Form* hacia lo diferente de sí, hacia un contexto que le da sentido y un receptor que es la única prueba de su efectividad.

Así, Benjamin valora el lenguaje como «tierra removida» donde se hunde y emerge lo vivido, a pesar de ser un enemigo del subjetivismo biográfico como base del texto o de su exégesis. Y análogamente, en una obra citada por el mismo Zunzunegui, *La mirada de Ulises*, de T. Angelopoulos, lo que en principio se planteaba como un retorno al lenguaje más inocente, en tanto que deviene un viaje no sólo a la memoria del cine sino también a la propia y sus escenarios, acaba como una experiencia de metamorfosis y pérdida de inocencia que necesita ser contada, pues ya no hay otra instancia de reconocimiento que la mujer a la que se dirige ese nuevo Ulises y a la que siempre ve con el mismo rostro, aunque sean mujeres distintas: «Cuando regresé lo haré con las ropas de otra persona, con otro

nombre, no habrá nadie que me esté esperando; si acaso no me reconocieras, te hablaría del limonero altivo de tu jardín, de la ventana por donde entra la luna y de los rincones de tu cuerpo...» Entre estas últimas palabras y la cita del *Alcibiades* de Platón con que se abre la película («También el alma si se quiere reconocer tendrá que mirarse en otra alma») podría verse un desplazamiento como el que hemos visto en la evolución del retrato: de lo esencial a lo transitorio, de lo originario a lo siempre extranjero e inacabado («...la aventura humana, la historia que no tiene fin»). Pero asimismo en el hecho de elegir esa cita no podemos dejar de ver una tendencia como aquella por la que otro cineasta, Kieslowsky, decía que la conciencia de la inaccesibilidad del «qué» no le hizo contentarse con el «cómo», sino que le llevó a preguntar «por qué» y, a partir de ahí, a «mirar más los rostros». Y si entonces Kieslowsky dice que un rostro puede ser «tan espectacular como la explosión de una bomba», debemos recordar que esa tendencia es la misma que llevaba a Wittgenstein a encarar lo indecible y a usar la misma metáfora de la explosión para sugerir lo que sería un libro que expresara eso; y también que, cuando Wittgenstein avanza hacia ahí donde ese límite, sin dejar de serlo, se hace más fluctuante, ese umbral se encarna ante todo en el rostro (de modo que, por ejemplo a su amigo Drury, a menudo le señalaba una cara y le decía: «mire esa expresión..., usted no se fija suficientemente en las caras de la gente»). En ambos momentos la atención a la diferencia se mantiene en el plano de la superficie, del mapa gramatical en el que se incorpora lo expresivo como articulación y contexto, pero la presencia de eso más plástico introduce una riqueza de «grados de discrecionalidad» que se corresponde con la complejidad de lo humano como nueva condición de sentido. También Broch, después de subrayar lo sintáctico como única garantía de comprensibilidad, da el paso de «salir a caminar por los caminos de la mirada». Y se diría que en este fin de siglo, después de haberse insistido tanto en las nociones de estructura y de deriva entre infinitas mediaciones, tiende a recuperar el primer plano lo que se yergue y nos asalta, imperioso, desde los márgenes del «mundo interpretado», exponiéndonos al riesgo de viajar «hasta el final»<sup>60</sup>, aún sabiendo que no hay final ni nada que no sea interpretación.

De esta índole es la ética del rostro tematizada por Levinas como lazo con una alteridad que nos llama y se sustrae a toda aprehensión. O más aún, la crítica del *egocentrisme* de raíz kantiana que desarrolla Sylviane Agacinsky y que, frente a la universalidad de la ley fundada en una autoconciencia que se pone ella mis-

<sup>60</sup> Aludo aquí a dos referencias rilkeanas: el conocido verso de la primera *Elegía de Duino* «no nos sentimos en casa en el mundo interpretado...»; y la carta a Clara Rilke del 23-VI-1907: «las cosas de arte son siempre producto de un "haber estado en peligro, de un haber entrado hasta el fin"...». Esto último, empero, debe matizarse con lo que Rilke sigue diciendo en esta carta: «eso extremado (...) tiene que penetrar en la obra para hacerse válido en su interior...». Y ello se relaciona con lo que hemos dicho antes acerca de lo duro y terrible del arte, pero que «podemos soportar» precisamente por ser arte, y que tiene su formulación más conocida también en la primera *Elegía*: «lo bello no es sino el comienzo de lo terrible...».

ma, afirma la *singularité de l'événement* que adviene con *l'épreuve de l'autre* y que se relaciona con la conciencia fracturada del héroe trágico ante el reconocimiento de la herencia como límite<sup>61</sup>. Pero, en tanto que heredero de la tradición *mitteleuropea*, acaso sea de nuevo Von Foerster quien mejor pueda ejemplificar ese pensamiento liminar. Después de habernos explicado que la verdad «no es algo que exista y que se deba descubrir», sino que se crea en un proceso dinámico por el que el objeto se constituye en la estructura de la propia observación, Von Foerster nos dice que en toda visión hay siempre un «punto ciego» que no vemos (y que no vemos que no vemos), y que, en cuanto asumimos esta distinción, emerge algo ajeno a nuestro espacio, que pertenece al sustrato que lo hace posible pero que implica que eso no es todo sino que hay un *afuera*. Por lo que el proceso de conocimiento deviene inseparable de su límite: un espacio bisagra con la ignorancia. Al lazo de posesión —o «nominalización»— de un mundo exógeno por un yo endógeno le sucede así una mudanza de perspectivas con un continuo movimiento de inclusión y exclusión. Y ello abre la puerta a una nueva noción de realidad como producto comunicativo, que «nace a través del diálogo cuando la forma aparente (denotativa) del lenguaje es cambiada por su función (connotativa)». Esa realidad es simétrica y asimétrica respecto a nosotros, en tanto que adviene desde nuestro espacio, del que no podemos salir, pero por el rodeo de la intersubjetividad. La necesitamos y la creamos como Nietzsche decía que debíamos crear adversarios: como lo que nos limita y se resiste a nuestros designios y construcciones. Y es por eso que también Von Foerster dice que «la única manera de vernos a nosotros mismos (...) es a través de los ojos de los demás». Pero por lo mismo ése nunca es un reconocimiento definitivo. Si lo que nos constriñe nos constituye como sujeto —no ya sustancial sino ético—, en tanto que es la condición de posibilidad de nuestro elegir y actuar, esa referencia nunca es centro, sino que siempre muda y deja su lugar a otra (por esas «razones de objetividad» que argüía Kierkegaard y que Jarauta citó a propósito de la no coincidencia de subjetividades). Y si Von Foerster se atreve a formular un imperativo ético-estético —aún siendo tan enemigo del moralismo como todas las referencias morales del siglo: su tío Ludwig, Camus, Canetti...—, es en la medida en que éste sólo sugiere esa conexión del conocer con un actuar «que incremente el número de elecciones». Pues, como dice Camus, vivir es preservar esa facultad de acción y elección, aunque todo se presente como «consumado»<sup>62</sup>.

Este es el doble movimiento que en Camus simbolizan Sísifo (que asume lo absurdo e inapelable, pero haciendo «del destino un asunto humano») y Prometeo (que se enfrenta a lo que esta asunción podría tener de servidumbre, encarnando una apertura que ya cerraba *El mito de Sísifo* —«no hay sol sin sombra y es necesario conocer la noche»— y que abre su *Prometeo* con una referencia al de

<sup>61</sup> Cf. LEVINAS, E., *Totalité et Infini*, Nijhoff, La Haya, 1961; y *Ethique et Infini*, Fayard, París, 1982. AGACINSKI, S., *Critique de l'égocentrisme*, Galilée, París, 1996.

<sup>62</sup> Sobre esto cf. CAMUS, A., *Carnets I, Obras*, vol. I, Alianza, Madrid, 1996, p. 577: «¿Todo está consumado? De acuerdo, por tanto comencemos a vivir». Y *Carnets II, Obras*, V, p. 312: «El absurdo supone la ausencia de elección. Vivir es elegir...».

Luciano: «Me parecía que le faltaba alguna cosa a la divinidad, en tanto que no había nada que oponerle»). Si como decía Weber y nos recordó Jarauta, «lo que ha fracasado es la razón práctica», no se trata ahora de invocar una moralidad universal como la que intentó fundamentar Kant, añorando un sujeto dadór de leyes al que poder aferrarse. Pero tampoco es cuestión de perderse en la oscuridad del *cyborg*. Pues, cada uno en su extremo, la tabla reglamentadora y el manual de instrucciones coinciden en negar la excepción y, por tanto, esa tensión entre orden y desorden que parece sernos propia en la medida en que ni podemos soportar la anomía ni la inevitabilidad de la repetición. Así lo manifesté al término de la conferencia de Colaizzi al recordar que ya Karel Chapek, en la primera obra escrita sobre robots, vio que lo propio de éstos era el hecho de no poderse rebelar; a lo que ella, con humor, respondió que nosotros tampoco podíamos. Y ésta es, sin duda, una respuesta adecuada ante lo que podría parecer un afán salvaguardador de la jerarquía de lo humano. Pero parece igualmente indudable que ella misma no defendería sus opciones feministas si creyera realmente que los mecanismos de programación cubren todo el campo opcional. Quizá este tipo de contrastación es lo que justifica iniciativas como estas Jornadas, en las que diversas interpretaciones se ensayan y, con suerte, se hacen competentes por la interacción de puntos de vista que se corrigen entre sí. Y esto es lo que antes hemos presentado como necesidad de ir a alguna parte (*irgendwohin*), aunque no dispongamos de otro territorio que ese contexto del que participamos en la medida en que lo vamos haciendo y enmendando. Frente al *ethos* del hábito o la doctrina, tiende a apuntarse aquí un *ethos* tentativo, probabilístico, en el que cada presencia requiere la contraria como tensión dinamizadora. Un camino zigzagueante que entra en colisión con la idea de *Urschoss* de Lou A. Salomé, a pesar de que fue ella la que puso en ese camino a Rilke<sup>63</sup>. Y que en cambio coincide con la idea brochiana de la «vida como constante desvío». O con el adagio de Nietzsche en *La gaya ciencia*: «después de haber estado al sol corre a la sombra si no quieres que tus ojos y sentidos se debiliten».

En este sentido no puede dejar de llamarnos la atención el hecho de que este libro de Nietzsche estuviera, junto con el manuscrito de *El primer hombre*, en la maleta que Camus llevaba el día de su accidente mortal, en 1960, en un momento de ajuste de cuentas con los «años de repugnante seriedad» que le habían granjeado su ascendencia. Pero si pensamos en un autor que haya intentado desarrollar un nuevo *ethos* dinámico a partir de Nietzsche, éste es sin duda Musil.

<sup>63</sup> Al volver del segundo viaje a Rusia, Lou A. Salomé (que veía en su país natal un símbolo de la *Urschoss*, la tierra primordial) escribió a Sofia Schill: «yo tengo mi nido allá abajo, mientras que él es un pájaro al que espera un gran vuelo». Y Rilke ratifica: «todas las patrias están vacías», «andar, sólo andar...» Pero Lou no sólo favoreció esa errancia. También la comentó con lucidez en *Mirada retrospectiva* (Madrid, 1980) y en sus *Carnets intimes des dernières années* (ed. fr. trad. y presentada por Le Rider, París, 1983). E incluso se inspiró en ella para uno de sus personajes de ficción: Balder, el hijo-poeta que abandona el nido familiar en *Das haus* (ed. fr. *La maison*, París, 1997).



Y no sólo por sus explicaciones tendentes a sustituir la idea de valor constante y normativo por la de «valores de función» (*Funktionswerte*), o por su desarrollo de una «moral del segundo paso» que parece llegar hasta la actual psicología sistémica inspirada en Von Foerster (cuando ésta construye contextos dialógicos y autorreflexivos en los que la unión de observación e hipótesis es un vínculo expresivo y receptivo, en el que el efecto de cada paso determina el siguiente y este permite enmendar aquél<sup>64</sup>). Aún más importante que esas teorías es el modo en que en *Der Mann ohne Eigenschaften* Musil combina esos y otros modelos con vistas a un «nuevo modo de ser hombre»; cómo indaga ahí la posibilidad de un nuevo sujeto plural, cóncavo y convexo, activo y receptivo, siempre abierto a otro paso en otra dirección. Y también cómo, en diversos lugares, indica que lo que guía esos pasos no es la intención ni la regla objetivada, sino «algo» que se opone a la simplicidad de lo mecánico (*die Mechanisierung*) y que él denomina *Motivation* por similitud con los motivos que orientan la acción del pintor, sin que éste sepa a donde le llevan, pero sí sabiendo distinguirlos de lo que no lleva a ninguna parte. Aquí se ve cómo el arte apunta a algo que excede la esfera de su lenguaje, pero que no se puede expresar si no es con ese u otro lenguaje artístico. Y esto es lo que abre esa esfera a una intensidad de sentido que se corresponde con la experiencia ética. O con el espacio relacional que activa un rostro animado por la mirada.

Pero esto es también lo que no permite que ese espacio pueda ser casa. Y precisamente porque el arte encarna de modo ejemplar esa apertura, en el arte es en donde más se percibe el efecto entumecedor de toda fijación unilateral. Por su misma complejidad, lo que puede ser liberador en tanto que enseña a vivir en la intemperie, puede devenir ámbito cerrado y mixtificador —aunque consolatorio para los miembros del club—, si se toma como refugio o asidero. Así, la actividad creativa en Internet puede representar un ejemplo último de esa distancia despersonalizada que ya en el pasado fin de siglo se percibía en el teléfono; y —como explican David G. Torres o los propios *internautas*— puede dar lugar a una interacción que desarrolle, más allá de los canales del mercado artístico, una idea tan característica del siglo como la de obra en proceso y «sin punto final», por decirlo con palabras de Musil. Pero junto a esa asunción de lo serial, y sin menospreciar el entusiasmo capaz de convertir el lenguaje más empobrecido en mundo de creación, es fácil ver que los infinitos reflejos en ese espejo sin rostros puede dar lugar a una nueva versión del Narciso solipsista o del *Wohn Ich* encerrado con un solo juguete. De modo que el paso a la *Konstruktion* se pierde en la fascinación o la disolución en el flujo, con el agravante de que aquí la manipulabilidad de lo tecnológico tiende a obturar asimismo la emergencia de lo expresivo, necesariamente azarosa. Y la misma ambivalencia se da en el lado de

<sup>64</sup> Sobre esto puede verse la ponencia de M. Elkaim «En los límites del enfoque sistémico en psicoterapia» en *Nuevos paradigmas*, cit.; o también, en el mismo vol., «Narrativa y Self...», de H. A. Goolishian y H. Anderson; «Construccionismo social e irreverencia terapéutica», de G. Cecchin; y «Metáforas del cambio: terapia y proceso», de D. Fried Schnitman y S. I. Fucks.

la elementalidad, como permite comprobarlo una exposición que ha suscitado tanto interés como la de Ana Mendieta. ¿No reencontramos ahí ese gran encadenamiento universal (*Allzusammenhang*) que había tematizado Lou A. Salomé y que había dado lugar a toda una iconografía finisecular en torno al «fluido vital» o al «árbol de la vida» hace ya cien años? Si, para explicar la rotundidad que aún tienen esas imágenes, nos atenemos a cómo Mendieta emplea la libertad de acción y manipulación del arte performático, ello acaso nos lleve a contextualizarlas hasta comprobar que ese arte de acción nace en el marco de un retorno a lo magnético y fusional que tiene lugar tras la segunda guerra mundial (cuando queda interrumpida aquella línea hacia otras condiciones de sentido que hemos intentado mostrar y que justamente se enfrentaba a la presencia compensatoria de lo natural y lo artificioso). Y si recurrimos a lo que se ha dado en llamar sus propias «circunstancias vitales», constatando que su condición de mujer nacida y crecida en un medio que conserva cierta calidez mítica vigoriza ese discurso, acaso ello nos haga deslizar por la pendiente de lo biográfico hasta caer en la trampa de buscar una clave de interpretación feminista en lo que el feminismo siempre ha tendido a rechazar: una esencialidad femenina. Por ambas vías venimos a dar con aquella afirmación del *continuum* que reaccionaba frente al *semper idem* y que aparecía como su reverso tan sólo sustituyendo lo que era su base de referencia aurática —de la solidez unitaria del sujeto a la fluidez emanada de la «matriz primigenia» (Lou A. Salomé).

También Camus, y ya para acabar (ahora sí), nos muestra en *La peste* un mundo en el que reina la permutabilidad y apenas es ya posible distinguir y juzgar. En ese mundo cerrado, empero, aún hay alguien que se resiste al «recomienzo infinito» impuesto por lo que es a la vez máxima abstracción y objetividad, y que porfía una y otra vez en elegir las palabras más adecuadas para una frase. Este personaje un tanto ridículo, el viejo Grand, será el primero en quien cederá la «eficacia matemática» de la plaga. Y sin embargo en su obsesiva combinación de palabras no deja de entreverse el mecanismo inacabable del *semper idem*. Por esta obstinación, que es la de Sísifo, el arte puede dar la vuelta a eso que «no está hecho a la medida del hombre», y así recuperar una posibilidad de valor por la tensión entre esa búsqueda y la presencia de lo que encarna su límite. O bien, abdicando de ese autocuestionamiento, puede convertirse en medida única y ser tan sólo parapeto, pantalla aisladora y desactivada por fijación o recurrencia. En ese caso estamos cerca de la idea de una *paranoia cómplice* o una *comédie de l'art*, tal como la expresa Baudrillard en un artículo que ha provocado cierta polvareda en Francia<sup>65</sup> y que, partiendo de una reflexión sobre la banalidad *transesthétique*, acaba viniendo a parar a una diferenciación de esta índole: en un lado, *l'insignificance —la vrai, le défi victorieux au sens, le dnuement du sens, l'art de la disparition du sens—, (...) quand le Neant émerge au coeur même du système de signes*, como ocurre en Warhol, que *fait de la nullité et de*

<sup>65</sup> *Le complot de l'art*, publicado originalmente en *Liberation*, el 20 de mayo de 1996, y posteriormente editado en *Sens & Tonka*, París, 1997.



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11

El encadenamiento cósmico, última ilusión de continuidad. Fig. 9: dibujo de Kolo Moser para *Ver Sacrum*; fig. 10: *Metabolismo*, acuarela de Edvard Munch; fig. 11: imagen de Ana Mendieta en *Old Man's Creek*, Iowa, sin título, pero perteneciente a la serie *El árbol de la vida* <sup>66</sup>.

<sup>66</sup> De Ana Mendieta podríamos presentar asimismo la serie *On Giving Life*, que termina con el cuerpo desnudo de la artista abrazado a un esqueleto sobre la hierba. O sus propios textos en el catálogo de la cit. exposición en la Fundació Tàpies, Barcelona, 1997, p.54: «mi arte es la forma de restablecer los vínculos que me unen al universo. Es una vuelta a la fuente materna. Mediante mis esculturas *earth/body* me uno completamente a la tierra...»; y p. 216: «mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia. Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal...»

*l'insignifiance un événement qu'il transforme en une stratégie fatale de l'image; al otro, les faussaires de la nullité*, que hacen de ésta una estrategia de valor, un *délit d'initié* —del que puede formar parte la ironía como sublimación—, *alors qu'on est déjà nul*. Y asimismo entre nosotros, un artista al que el MACBA ha dedicado una reciente exposición, Pepe Espaliu, ejemplifica este doble aspecto de lucidez y *mystification* con un elocuente testimonio referido a su propia experiencia y a lo que se ha visto como la plaga de este fin de siglo:

Algunos creen que el arte es una manera de entender el mundo. En mi caso siempre fue una manera de no entenderlo, de no oírlo. Comencé haciendo del arte una topera en la que sobrevivir en el subsuelo, manteniéndome ajeno y protegido de una realidad que siempre viví como insostenible. El arte ha sido mi gran coartada (...). En ese vivir subterráneo he oído al mundo tan sólo como un rumor que venía de allá arriba y he desarrollado mi arte y mi ser sin conexión con una realidad que decidí no ver. El artista es una paradoja, pues configura la mirada de los otros para continuar el mismo en una completa ceguera. Inventa la visión de los demás obteniendo a cambio la garantía de su oscuridad. (...) Un día ese rumor de arriba se hace más intenso. (...) Están perforando un pozo que, desde la superficie, avanza poco a poco en profundidad, atravesando la quietud de la topera. Desde ese rumor oyes lo que llaman sida —es este sórdido túnel el que de forma súbita y violenta me ha hecho volver a la superficie. (...) Agradezco al sida esta vuelta impensada a la superficie, ubicándome por primera vez en términos de realidad. Quizá esta vez, y me es indiferente si es la última, mi hacer como artista tiene un sentido pleno, una absoluta unión con un límite existencial que siempre rondé sin conocerlo del todo (...). Hoy sé cuál es la verdadera dimensión de ese límite. Hoy he dejado de imaginarlo. Hoy yo soy ese límite<sup>67</sup>.

Josep Casals  
Universitat de Barcelona.

## RESUM

Article d'obertura que tracta d'emmarcar allò que fou l'encontre amb el mateix títol i el que aspira a ser aquest monogràfic, tot relacionant i aprofundint alguns aspectes del regirament que s'ha donat entre aquests dos finals de segle. Per a això es divideix en dues parts, que al seu torn es desglossen en nombrosos apartats. La primera intenta justificar l'acotament de l'escena i de l'enfoc presentant-ne alguns trets significatius, com ho és aquesta mateixa presència del punt de vista i dels filtres o construccions teòriques. I ja aquí —en el següent apartat— apareix un personatge que aconsegueix funcions de guia: Walter Benjamin. La segona part, de la mà d'aquest i d'altres autors, examina certs elements del trastorn epistèmic: la relació paradoxal entre el desenvolupament de la individualitat i l'anivellació inherent a la serialitat; el doble aspecte de la *tabula rasa* com a flux i superfície cristal·lina; i el difícil pas a un «nou començar» —el revers del qual és la fàcil caiguda en la inanitat—, a partir d'una reconsideració del problema del valor i de les condicions d'identitat i de sentit.

<sup>67</sup> ESPALIU, P., *En estos cinco años (1987-1992)*, Estampa ed., Barcelona, 1993.

*ABSTRACT*

This introduction, bearing the same title as the «Jornadas» themselves, seeks to place the latter in their context while outlining the contents of this collection of papers by identifying the relationship between, and examining in greater depth, various aspects of epistemic upheaval which have arisen between the end of the last century and this. The article is divided in two parts, which in turn are broken down into various subsections. The first of these seeks to justify the definition of the scene and focus, by presenting various typical elements, such as the determining presence of the point of view and filters and linguistic constructs. It is at this point –in the following subsection– that the character who acts as our guide appears, namely Walter Benjamin. The second part, guided by the latter as well as other authors or artists of repute, examines various aspects of this point of inflection: the paradoxical relationship between the development of individualism and the inherent uniformity in series; the dual nature of the *tabula rasa* both as flux and limpid surface; and in short, the difficult opening up of the way to a «new beginning» –or if not the simple relapse into the inane, based on a reconsideration of the problem of the value and of the conditions of identity and sense.